МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Б. В. Левик

IV

МУЗГИЗ • 1958

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

.L593
Vol.4

Б. В. Левик

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

2-е ИЗДАНИЕ
ПЕРЕРАБОТАННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

Учебное пособие для музыкальных училищ

IV

Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Музыкальное Издательство
Москва · 1958

Printed in USSR

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Учебник «Музыкальной литературы зарубежных стран» издается в пяти выпусках.

Первый выпуск посвящен творчеству И. С. Баха и Г. Ф. Генделя;

второй выпуск — творчеству Х. В. Глюка, И. Гайдна и В. А. Моцарта;

третий выпуск — творчеству Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и Ф. Шопена.

В четвертый выпуск входят главы: о музыкальной жизни Парижа 20—40-х годов XIX века, о творчестве Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера, И. Брамса, Д. Верди.

Пятый выпуск посвящен французской опере 2-й половины XIX века (Ш. Гуно, Ж. Бизе), чешской музыкальной классике (Б. Сметана, А. Дворжак), творчеству Э. Грига. В этот выпуск войдет также обзорная глава о музыкальной культуре конца XIX и начала XX веков.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое учебное пособие предназначено для учащихся музыкальных училищ, изучающих музыкальную литературу зарубежных стран. Прохождение курса музыкальной литературы невозможно без хотя бы минимальных, самых необходимых историко-стилистических обобщений, без изложения биографии и творческой эволюции композитора, без краткой характеристики исторической обстановки, в которой протекало его творчество. Наличие немногих, пусть очень скромных (учитывая профиль данного пособия), исторических и стилистических обобщений, а также ряд анализов музыкальных произведений дает материал не только для учащихся музыкальных училищ, но и для студентов консерваторий и других высших музыкально-учебных заведений (особенно принимая во внимание отсутствие стабильных учебников по истории музыки).

В соответствии с программой курса музыкальной литературы, пособие построено по монографическому принципу. Единственным исключением является первая глава, в которой дается общая картина музыкальной (оперной и концертной) жизни Парижа 20—40-х годов XIX века.

Монографические главы построены примерно по единому плану: основное место в них занимают творческие биографии композиторов и анализы конкретных музыкальных произведений.

Каждая монографическая глава имеет свои особенности: в тех случаях, когда творчество композитора охватывает произведения различных жанров (Лист, Брамс) или когда выделяется для анализа одно произведение (Берлиоз, «Фантастическая симфония»), автор счел нужным ввести специальные разделы — «Характеристика творчества», дающие общее представление о круге образов и стилевых особенностях творчества данного художника; в анализах музыкальных произведений конкретизируются эти общие положения. В главах, посвященных творчеству композиторов, работавших в основном в одном оперном жанре (Вагнер, Верди), характеристики творчества не выделяются в самостоятельные разделы, а составляют часть творческо-биографических и аналитических

разделов, в которых излагаются основы оперной эстетики композиторов, характерные для них сюжеты, особенности музыкального языка и музыкальной драматургии. Самостоятельные разделы «Характеристика творчества» в подобных случаях оказались излишними.

Наибольшие методические трудности представляют разделы, посвященные целостным разборам опер. Здесь возможны разные принципы, разные типы разбора. Для опер, подвергающихся более или менее целостному анализу («Лоэнгрин» Вагнера, «Риголетто», «Травиата» и «Аида» Верди), автор избрал принцип последовательного рассмотрения оперы по порядку действий, картин и сцен, считая, что таким образом он дает учащимся училищ наглядное представление об опере, о музыке в связи с ходом драматического действия, о том, что происходит в каждом действии и каков порядок номеров и сцен.

Автор сознает, что такой разбор оперы делает его похожим на популярный путеводитель с известной долей описательности. Но, во-первых, автор не видит в путеводителе ничего предосудительного и, во-вторых, описательность в ограниченных рамках в училищных курсах бывает неизбежна; более обобщенный тип анализа с постановкой общепринципиальных вопросов и с глубокими выводами — дело вузовских курсов истории музыки.

Разбор опер не может быть оторван от либретто и должен сопровождаться указанием на драматическую ситуацию в данный момент действия. Для того, чтобы избежать повторений в тексте, либретто вынесены в приложения как справочный материал для тех, которые сюжетов опер не знают или знают недостаточно.

В анализах музыкальных произведений и в общих характеристиках стилевых особенностей творчества данного композитора приходится оперировать различными теоретическими понятиями и терминами (из области музыкальной формы, гармонии, инструментовки), может быть, еще не известными учащимся училища. Педагог должен быть знаком с ходом занятий по музыкально-теоретическим предметам и, в случае необходимости применяя новые для учащихся термины, разъяснять их.

В заключение автор пользуется случаем, чтобы выразить свою благодарность А. А. Хохловкиной, педагогам музыкального училища Московской государственной консерватории и училища имени Гнесиных (В. С. Галацкой, Р. А. Пескиной, Л. А. Рыцлин, А. И. Лагутину и З. А. Финкельштейн) и педагогам кафедры истории музыки Института им. Гнесиных за ценные критические замечания и советы при подготовке работы к изданию.

Москва, 1955 г. Б. ЛЕВИК

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЙ И КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА 20-40-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Сложную и противоречивую картину представляла собой музыкальная жизнь Парижа первой половины XIX века. Реставрация Бурбонов во Франции, сопровождавшаяся свирепым террором, привела к новой власти дворянскую верхушку и католическую церковь. Ужасающий гнет дворянской и клерикальной реакции, беспросветная нищета народных масс и обогащение тунеядцев из дворянства и духовенства — такова общая картина французской действительности того времени.

Нестерпимое положение народа вызывало стихийные восстания, подавлявшиеся с неимоверной жесткостью. В июле 1830 года произошла революция, свергнувшая династию Бурбонов и покончившая с попытками восстановить во Франции старые феодально-абсолютистские порядки.

Однако в результате революции 1830 года к власти пришла крупная буржуазия во главе с «королем-буржуа» (по выражению К. Маркса) Луи-Филиппом — ставленником промышленников и крупных банкиров-финансистов. Началась пора буржуазной Июльской монархии, «акционерной компании» для эксплоатации французского национального богатства... Луи-Филипп был директором этой компании...»[1]. Бешеная коммерческая горячка, погоня за наживой, вакханалия биржевых спекуляций, власть крупных банкирских предприятий — все это приводило к ужасающему падению моральных устоев буржуазного общества. В условиях бесстыдных до цинизма финансовых спекуляций даже искусство становилось предметом купли-продажи.

Революционная борьба народа продолжалась. Активизация народных масс в освободительной борьбе, противоречия внутри самой буржуазии, вызванные монопольным господ-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 6.

ством финансовой олигархии,—привели к буржуазно-демократической революции 1848 года, к знаменитым февральским дням.

Революционные настроения нашли свое художественное выражение в демократической песне, и особенно в песнях Пьера Жана Беранже (1780—1857), о котором К. Маркс сказал: «Вам, французы, вам принадлежит честь и слава в том, что вы положили главные основы того союза народов, который так пророчески воспел ваш бессмертный Беранже» [1]. В письме Ф. Энгельсу от 1854 года К. Маркс назвал Беранже «великим». Беранже в своих лучших песнях безжалостно разоблачал дутое чванство французской аристократии периода Реставрации, лицемерное ханжество католического духовенства, продажность и паразитизм буржуазии в период Июльской монархии. Песенно-поэтическое творчество Беранже, обращенное к страдающему народу, заслужило широкую популярность. Полное агитационного пафоса, оно звало к борьбе против тирании, к борьбе за освобождение. Песни Беранже, проникнутые верой в светлое будущее своего народа, оказали огромное влияние на творчество французских песенников (шансонье).

Русские революционные демократы высоко ценили Беранже. В. Г. Белинский назвал его «великим и истинным поэтом современной Франции». В своей статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» Белинский так отзывался о Беранже: «У него политика — поэзия, а поэзия — политика, у него жизнь — поэзия, а поэзия — жизнь». Н. А. Добролюбов писал о нем следующее: «Любовь к народу постоянно одушевляла Беранже. Она руководила им постоянно во всех взглядах на политические события и на знаменитые личности... Гуманное чувство самой чистой и справедливой любви к народу и к его благу действительному, а не нарицательному только, выражается во всех почти песнях Беранже» [2].

Описанные выше условия общественно-политической жизни Франции первой половины XIX века (с одной стороны, реакционный режим правительств Реставрации и Июльской монархии и паразитизм эксплуататорских классов, с другой,— обострение классовой борьбы и многократные революционные выступления народа) определили всю сложность и противоречивость французского искусства, борьбу направлений в нем и противоречивый характер творчества отдельных выдающихся художников.

Вопреки реакционному официальному режиму Париж в 20—40-е годы XIX века был крупнейшим передовым центром западноевропейской художественной культуры. Идейно-худо-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, стр. 578

[2] Н. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 466

жественная жизнь в нем била ключом. Париж — город театров, музеев, великолепных исторических памятников, город революционных традиций — являлся не только средоточием наиболее выдающихся представителей французского искусства (Бальзак, Гюго, Жорж Занд, Мюссе, Делакруа, Берлиоз и многие другие), но также привлекал к себе многих художников и артистов из других стран: Россини, Шопена, Мейербера, Гейне, Берне, Листа, Паганини, Вагнера. Передовые художники, как правило, находились в оппозиции к господствующему официальному режиму.

Художественная жизнь французской столицы развивалась в борьбе идейных течений, которая ярче всего сказалась в размежевании прогрессивного и реакционного направлений во французском романтическом искусстве. Вместе с народом против реакции шел Виктор Гюго — писатель-трибун, который, несмотря на все свои противоречия, принадлежал к революционному лагерю французского романтизма. Непримиримый враг всякой эксплуатации, страстный защитник угнетенных и обездоленных, Гюго пользуется заслуженной любовью французского народа.

Среди французских музыкантов, выражавших идеи прогрессивного романтизма, можно назвать Берлиоза. Характерными особенностями передового французского романтизма были: борьба против академизма, против застывших, омертвевших схем, чувство современности, стремление к демократизации искусства, к свободе выражения.

Но существовало и реакционное направление во французском романтизме, уводившее от жгучих вопросов современной социальной жизни в мир феодального средневековья, в религиозную мистику, в иррационализм. К этому направлению принадлежал, например, писатель Шатобриан, творчество которого, по выражению К. Маркса,—«лживая мешанина, какой никогда еще не бывало ни по форме, ни по содержанию» [1]; во многом реакционно, хотя и противоречиво было творчество Ламартина с его, по выражению Белинского, «медитациями и гармониями, сотканными из вздохов, охов, облаков, туманов, паров, теней и призраков...» [2]; но у Ламартина были и положительные черты: лирика чувства, раскрытие поэзии природы.

Глубокими противоречиями отмечено французское оперное искусство первой половины XIX века, игравшее в музыкально-общественной жизни Парижа особо важную и значительную роль. Французская опера отразила характерные черты французского романтизма со всеми его противоречиями. Как и в XVIII веке, французская опера развивалась в двух основ-

---

[1] Из письма К. Маркса к Ф. Энгельсу от 30 ноября 1873 г.
[2] В. Г. Белинский. Соч., т. III, стр. 305.

ных направлениях: большая опера (Grand opèra) и комическая опера (Opéra comique).

В театре Большой оперы ставились оперы Глюка, с их гражданской тематикой, с их высоким этическим пафосом, оперы Моцарта, явившиеся на том историческом этапе высшим достижением оперного реализма в западноевропейском оперном искусстве. Именно в Большой парижской опере впервые прозвучали оперы на революционно-героические сюжеты, ответившие накаленной общественной атмосфере Франции накануне Июльской революции 1830 года («Немая из Портичи» Обера в 1828 году, «Вильгельм Телль» Россини в 1829 году); на сцене Большой оперы блистали выдающиеся певцы, оставившие значительный след в истории вокально-сценического искусства. Несмотря на большие противоречия в природе самого жанра большой французской оперы, она сыграла в основном положительную роль для развития французской (да и не только французской) оперной культуры: монументальность, героические тенденции, большая роль оркестра и хора, появление (впервые в истории оперы) исторического и локального (местного) колорита — таковы ее положительные черты.

Но «оборотная сторона медали» заключалась в том, что художественный уровень многих опер и качество их исполнения часто приносились в жертву внешней мишуре и ошеломляющим сценическим эффектам ради удовлетворения вкусов так называемого «высшего света», титулованных и нетитулованных представителей финансовой олигархии [1].

---

[1] О положении в Большой парижской опере часто с иронией писал в своих корреспонденциях Г. Гейне. Вот отрывок из одного его письма:

«Г-н Верон (директор театра Большой оперы.— Б. Л.) руководствовался принципами, являющимися результатом его размышления над вопросами искусства и науки: так же, как, будучи аптекарем, он изобрел великолепное лекарство против кашля, так и в роли директора Оперы он нашел лечебное средство против музыки... Великий Верон и большая публика поняли друг друга: он должен был обезвредить музыку и давать под названием «Оперы» роскошно обставленные спектакли; она, публика, могла приходить в оперу со своими дочерьми и женами, как то подобает образованной части общества, не рискуя умереть от скуки». Г. Гейне. Парижские письма. Май, 1837 г.

В другом письме из Парижа Гейне забавляет читателя следующей шуткой, заключающей в себе, однако, беспощадную критику: «Оно (здание Большой оперы. — Б. Л.) не отличается блестящей роскошью; оно скорее похоже на очень приличную конюшню, и крыша у него плоская. На этой крыше стоят восемь больших статуй, изображающих муз. Девятая отсутствует и — ах! Это именно муза музыки. Насчет отсутствия этой весьма почтенной музы ходят толкования самого странного свойства. Прозаические люди говорят, что ее сбросила с крыши буря. Более поэтические души, напротив, утверждают, что бедная Полигимния сама бросилась вниз в припадке отчаянья от жалкого пения господина Дюпре и госпожи Штольц. Это очень возможно: разбитый стеклянный голос Дюпре сделался до такой степени неприятным, что слушать его стало невыносимо для человека, а для музы тем более. Если так будет долго продолжаться, то и остальные дочери Мнемозины сбросятся с

Д. Мейербер. Подлинным оперным диктатором в Париже в 30—40-е годы был Джакомо Мейербер (1791—1864), создавший совместно с знаменитым талантливым драматургом, большим мастером сценической интриги, Эженом Скрибом, ряд опер, принесших ему поистине мировую славу: «Роберт Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849), «Африканка» (поставлена впервые в 1865 году после смерти Мейербера). Огромное музыкально-драматическое дарование и мастерство Мейербера вне сомнения; об этом свидетельствуют лучшие страницы в перечисленных выше операх и особенно в «Гугенотах», являющихся высшим достижением Мейербера. Вместе с тем творчество Мейербера не свободно от противоречий, о чем будет речь идти ниже.

Опера «Гугеноты» написана на исторический сюжет из эпохи религиозной распри между протестантами (гугенотами) и католиками во Франции XVI века [1].

Переплетение общественного и личного конфликтов составляет музыкально-драматический стержень оперы. Развитие действия характерно для большой мейерберовско-скрибовской оперы. В первом действии дан рассказ главного героя, являющийся завязкой действия (Рауль рассказывает о своей встрече с Валентиной); вместе с тем первое действие представляет собой экспозицию двух противостоящих сил — гугенотов и католиков; во втором действии показан личный конфликт (Рауль отрекается от Валентины); в третьем действии —

крыши и скоро сделается опасным проходить вечером по улице Лепеллетье» Г. Гейне. Парижские письма. Май, 1844 г.

А. С. Даргомыжский писал отцу о Большой парижской опере: «Французскую Большую оперу можно сравнить с развалинами превосходного греческого храма. Видя обломки этого храма. художник может заключить о величестве и изяществе самого храма, а между тем храма уже не существует». А. С. Даргомыжский. Избранные письма. Декабрь, 1844 г. Музгиз, 1952.

[1] Гугенот Рауль встречает поразившую его красотой женщину. Это — Валентина, дочь католика, губернатора Сен-Бри, невеста графа Невера. Рауль рассказывает об этой встрече на пирушке католиков, куда он попал в качестве гостя. Его слуга, непримиримый гугенот Марсель, предостерегает Рауля от дружбы с ненавистными католиками. Королева Маргарита, желающая окончательно примирить католиков с гугенотами, хочет помочь Раулю жениться на Валентине. Но узнав, что Валентина просватана графу Неверу, Рауль отказывается от нее. Католики воспринимают отказ Рауля как оскорбление. Возникает дуэль между Раулем и отцом Валентины Сен-Бри, перерастающая в уличную стычку между гугенотами и католиками.

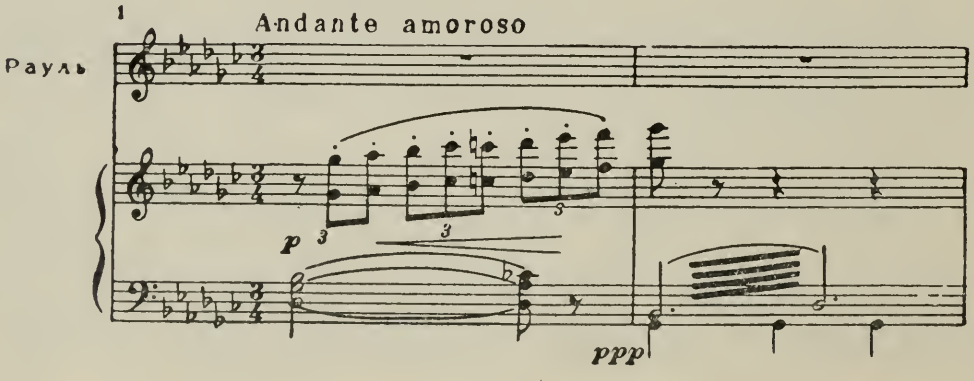
Католики устраивают заговор против гугенотов, которые должны быть истреблены в «Варфоломеевскую ночь». Рауль и Валентина, несмотря на возникший между ними конфликт, продолжают любить друг друга. В момент их страстного любовного признания слышатся звуки набата. Видно зарево пожара. Начинается резня. Рауль, оставляя бесчувственную Валентину, бежит на помощь гугенотам. Придя в себя, Валентина решает, пренебрегая опасностью, быть вместе с Раулем. В уличной схватке погибают Рауль, Марсель и Валентина.

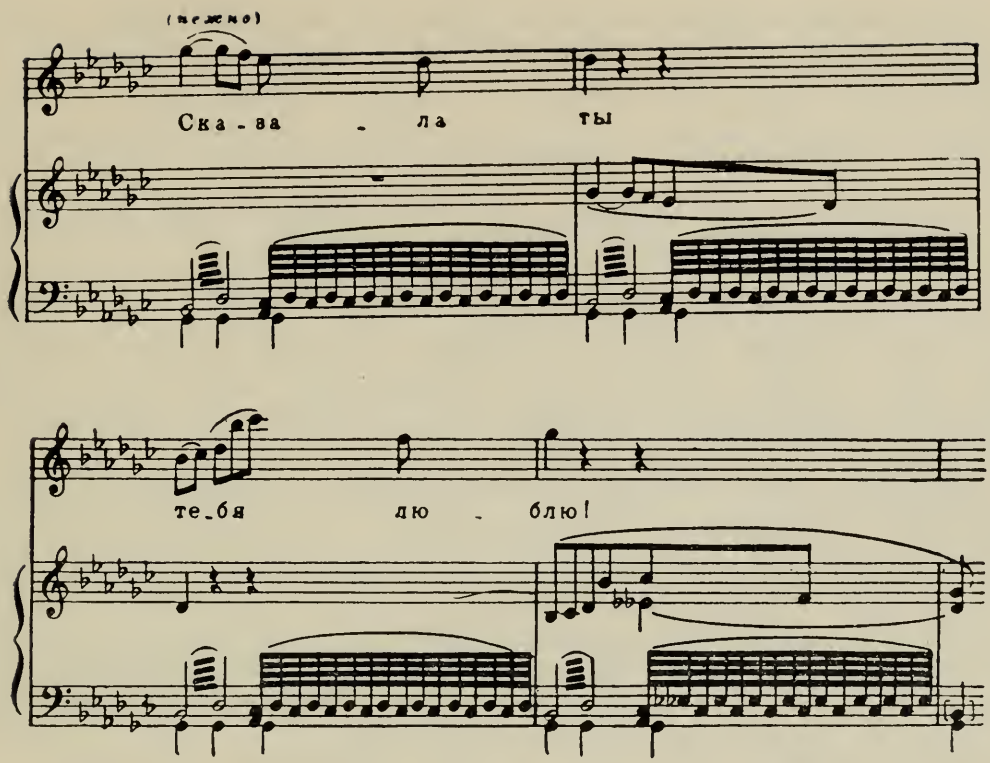
общественный конфликт (стычка между гугенотами и католиками); четвертое действие делится на две части: 1) заговор католиков и благословение мечей, и 2) любовная сцена Рауля и Валентины — кульминация личной драмы; в пятом действии дана развязка и гибель героев. Таким образом, развитие действия основано на принципе контраста.

Рельефно обрисованы в музыке протестанты, имеющие свой лейтмотив, а именно известный протестантский хорал («Твердый оплот»), на котором основано вступление к опере. Этот же хорал сопровождает образ Марселя. Воинственная натура Марселя особенно ярко выступает в его гугенотской песне первого действия («Пиф-паф!»).

Католики полнее всего охарактеризованы в сцене заговора и благословения мечей (первая половина четвертого действия), являющейся замечательным образцом оперного ансамбля, в высшей степени динамичного, стройного по композиции и центрального по своему значению в общем развитии музыкально-драматического действия. Стройность и цельность композиции обусловлена не только единством тематического материала, но и единством тонального плана,—эта большая сцена связана с двумя тональностями: Ми мажор — Ля-бемоль мажор. Суровость музыки всей сцены, усугубляемая звучанием низких мужских голосов, мужской ансамбль, достигающий местами огромной звуковой мощи, — производят большое впечатление.

Среди сцен оперы, в которых выступают на первый план образы главных героев, особо должна быть отмечена большая сцена Рауля и Валентины (вторая половина четвертого акта). Здесь в душе Рауля происходит борьба между чувством любви к Валентине и чувством долга по отношению к своим гибнущим братьям — гугенотам. Все это с большой драматической силой раскрыто в музыке. Наивысшей страсти любовное признание достигает в знаменитом эпизоде Сольбемоль мажор, в котором чудесная, насыщенная большим пафосом, мелодия канонически чередуется в голосах и в струнной группе (сначала виолончели, а затем скрипки):





Оркестр Мейербера чрезвычайно колоритен.

В некоторых случаях для придания соответствующей окраски Мейербер вводит малоупотребительные инструменты (так, романс Рауля в первом акте исполняется в сопровождении viole d'amour, что сообщает данному номеру очень нежный, мягкий колорит).

Большой музыкальный темперамент Мейербера, яркую театральность его опер, мастерское владение хоровыми массами и оркестром отмечали многие выдающиеся деятели искусства. Гейне, например, писал: «Со времени «Дон Жуана» не было большего явления в мире музыки, чем четвертый акт «Гугенотов», где после потрясающей ужасом сцены благословения мечей, этой освященной кровожадности, следует дуэт, еще превосходящий по своему эффекту предшествующую сцену» [1]. Но Гейне также видел противоречия творчества Мейербера и критиковал слабые его стороны: погоню за дешевым успехом и славой [2].

---

[1] Г. Гейне. Парижские письма. Май, 1837 г.

[2] В одном из писем Гейне пишет: «Многочисленные почитатели и энтузиасты достойного удивления мастера наблюдают не без печали, как он, высокопрославленный, при каждом новом создании своего гения столь несказанно трудится над обеспечением успеха и тратит свои лучшие силы на малейшую его деталь». И дальше: «Только сам великий Джакомо, который состоит не только генералмузикдиректором всех королевско-прусских музыкальных учреждений, но и капельмейстером мейерберовской славы, только он один может управлять чудовищным

Талант Мейербера высоко ценил П. И. Чайковский. В музыкальном фельетоне, напечатанном в газете «Русские ведомости» 10 января 1873 года, он писал: «Гугеноты»—одна из прекраснейших опер во всем лирическом репертуаре и не только музыканту по профессии, но и всякому сколько-нибудь развитому дилетанту дорога эта превосходная музыка с ее удивительнейшей, первенствующей между всеми произведениями подобного рода, любовной сценой четвертого акта, с ее превосходными хорами, с ее полной новизны и оригинальных приемов инструментовкой, с ее порывисто страстными мелодиями, с ее искусной музыкальной характеристикой Марселя, Валентины, религиозного фанатизма католиков и пассивного мужества гугенотов».

Вместе с тем классики русской музыки неоднократно критиковали Мейербера за противоречия и вопиющие недостатки его творчества: использование исторических сюжетов, как повода для создания блестящего оперного зрелища, и в связи с этим фальсификацию и опошление известных исторических фактов; погоню за внешними эффектами (сценическими и музыкальными) ради славы и успеха у буржуазной публики; некоторый эклектизм музыкального стиля.

А. Н. Серов, например, писал: «Парижане, кажется, не догадались, что Мейербер самый верный слуга их требований и капризов, самый ловкий приспешник для их кухни... Это все та же музыка, которую величают «эклектической», то есть музыка, пестрая, как арлекинское платье, потому что вся из кусочков — из кусочков à la Weber, из кусочков à la Rossini, à la Auber, à la Spohr, a la tutti quanti» [1]. Г. А. Ларош отмечал: «Направление этой музыки всегда было внешнее. Она не углублялась в психологические задачи; она била на внешний эффект. Холодный расчет на эффект в ней явно и несомненно преобладает над непосредственностью поэтического вдохновения» [2].

Таким образом, при всей громадной одаренности и мастерстве Мейербера, благодаря которым лучшее в его творчестве и сейчас продолжает свою жизнь, в целом созданный им совместно со Скрибом музыкальный театр, отразивший сложные общественные явления своего времени, глубоко противоречив.

Бо́льшим демократизмом по сравнению с большой оперой отличалась комическая опера, наиболее выдающимися

оркестром этой славы. Он кивнет головою, и все тромбоны больших журналов гремят в унисон; он мигнет глазом, и все хвалебные скрипки заиграют, соревнуясь друг с другом; он чуть пошевелит левой ноздрею, и все фельетонные флажолеты зальются самыми сладостными звуками лести». Г. Гейне. Парижские письма. Апрель, 1841 г.

[1] А. Н. Серов. Музыкально-критические статьи, СПб., 1895, т. I, стр. 429—433.

[2] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. I, стр. 97.

представителями которой были Ф. А. Буальдье (1775—1834), Д. Ф. Обер (1782—1871), отчасти Ф. Галеви (1799—1862) [1].

Если в XVIII веке, накануне буржуазной революции, французской комической опере были свойственны социально-обличительные тенденции, то в период Реставрации и Июльской монархии они в значительной степени были утрачены. Однако бытовые сюжеты, полные жизни, движения и остроумных положений, а также мелодичная музыка, тесно связанная с песенно-танцевальными жанрами демократического музыкального быта Парижа, способствовали успеху многих опер в широких демократических кругах. Одним из лучших образцов французской комической оперы является «Фра-Диаволо» Обера (1830)—опера, сохраняющая и поныне свою популярность благодаря занимательному, стремительно развивающемуся действию и виртуозно-блестящей музыке, полной легкости, огня и темперамента. Мелодии из этой оперы, коренящиеся в истоках французской народно-бытовой музыки с привнесением черт итальянской народной песенности (поскольку действие оперы происходит в Неаполе), привлекают своей живостью, непринужденностью и ритмической остротой [2].

Как и вся художественная жизнь французской столицы рассматриваемого времени, так и ее концертная жизнь отличалась борьбой противоречивых тенденций. На большой концертной эстраде, рассчитанной на широкий круг слушателей, выступали выдающиеся пианисты, скрипачи, виолончелисты, певцы, завоевавшие любовь и популярность в различных слоях общества и удостоившиеся заслуженной мировой славы. В Париже во всей своей мощи развернулся исполнительский гений молодого Листа; глубокий след оставил великий итальянский скрипач Паганини; на концертной эстраде и в художественных салонах раскрывал свои поэтические вдохновения Шопен, этот (по выражению А. Рубинштейна), «рапсод, бард фортепиано». Даже творческие фигуры меньшего масштаба в области пианизма, например Тальберг или Калькбреннер, были украшением парижской концертной эстрады.

Но не только на большой концертной эстраде Парижа выступали выдающиеся исполнители. Важную роль в музыкально-общественной жизни французской столицы играли литературно-художественные салоны, принадлежавшие различным меценатам. Здесь дебатировались вопросы искусства, в том числе и музыкального, здесь выступали Шопен, Лист и многие другие выдающиеся музыканты.

---

[1] Наибольшей популярностью пользовалась большая опера Галеви «Дочь кардинала», десятки лет не сходившая со сцен многих оперных театров.

[2] Опера «Фра-Диаволо» Обера с успехом поставлена в Москве в филиале ГАБТ (1955).

В исполнительском искусстве 20—40-х годов громадное развитие получило виртуозное начало. Но у крупнейших исполнителей (Лист, Паганини) эта виртуозность как правило не носила внешнего характера—показа беглости пальцев или мощной октавной техники. Напротив, эта виртуозность имела глубоко выразительный смысл, являлась новой чертой стиля, способствующей демократизации искусства, более яркому выявлению контрастности образов, драматизма содержания. Виртуозность здесь была подчинена раскрытию содержания.

Однако среди пианистов, выступавших в Париже, были и такие, которые состязались друг с другом в демонстрации акробатической техники.

Правящая клика Парижа — все эти финансовые короли и их приспешники — делала ставку на внешний блеск и пустую трескотню. Ведь недаром Лист неоднократно упоминал о жалком положении настоящего артиста в буржуазном обществе. С большим остроумием и горькой иронией писал о парижских пианистах Генрих Гейне: «В концертирующих пианистах в этом году также не было недостатка. Особенно мартовские Иды в этом отношении оказались очень рискованными. Все это гремит и бренчит и хочет быть услышанным так, чтобы по ту сторону Парижа похваляться своей славой» [1]. Со свойственным ему едким сарказмом пишет Гейне о пианисте Дрейшоке: «Он дает адский спектакль. Будто слышишь не одного пианиста Дрейшока, а три дюжины [2] пианистов. Так как в вечер его концерта ветер был юго-западный, то, быть может, вы могли слышать в Аугсбурге оглушительные звуки; на таком расстоянии их действие, несомненно, приятно. Но здесь, в департаменте Сены, наша барабанная перепонка легко может лопнуть, когда бушует этот фортепианный колотильщик» [3].

Таковы были противоречия художественно-музыкальной жизни Парижа в годы Реставрации и Июльской монархии, своеобразно отразившие противоречия общественно-исторической действительности.

---

[1] Г. Гейне. Парижские письма. Апрель, 1844 г.

[2] Непереводимая игра слов: «Drei Schock» — по-немецки «три дюжины».

[3] Г. Гейне. Парижские письма. Март, 1843 г.

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

1803-1869

Французским музыкантом прогрессивного направления был Гектор Берлиоз, несший знамя высокоидейного демократического искусства, враг рутины, формализма и безыдейности. Демократические музыкальные традиции французской буржуазной революции конца XVIII века, традиции Глюка, Керубини, Лесюэра, массовых музыкальных празднеств, демонстраций,—все это нашло своеобразное претворение в таких монументальных произведениях Берлиоза, как «Траурно-триумфальная симфония» и «Реквием».

Глубоким и принципиальным новаторством отличалось творчество Берлиоза, создавшего новый тип программного симфонизма, связавшего музыку с сюжетами и образами величайших памятников мировой литературно-поэтической классики. Особенно широко использованы в творчестве Берлиоза произведения Шекспира, Байрона и Гёте, перед которыми он всю жизнь преклонялся. Такая конкретизация содержания музыкального произведения через фиксированную программу отображала наиболее существенные стороны художественного мировоззрения Берлиоза; в этом же сказывалось его стремление сделать свою музыку понятной, общедоступной, объяснить ее публике при помощи словесного текста, излагающего основные перипетии сюжета.

Одним из главных новаторских достижений Берлиоза является оркестровка. Берлиозовский оркестр — это подлинный переворот в истории оркестрового мышления и письма. Новое, не слыханное до этого звучание оркестра, введение ряда новых инструментов, новые комбинации тембров, колористические находки—все это заставило французского композитора Сен-Санса сказать в своей книге «Портреты и воспоминания»: «Кажется, будто инструменты расположены вопреки здравому смыслу; создается впечатление, если говорить на профессио-

нальном жаргоне, что это не должно звучать; а между тем, это звучит чудеснейшим образом».

Творческая деятельность Берлиоза была многогранна. Берлиоз — не только композитор, но и выдающийся дирижер, один из основоположников современного дирижерского искусства, а также музыкальный критик и публицист; музыкально-критические работы Берлиоза составляют значительный вклад в историю музыкально-критической мысли XIX века. Обладая незаурядным литературным даром, Берлиоз оставил «Мемуары», являющиеся при наличии свободного художественного вымысла замечательным памятником мемуарно-автобиографической литературы. Трактат Берлиоза по инструментовке по праву считается классическим учебным пособием.

Однако личность Берлиоза, как художника, его мировоззрение, его творчество не были свободны от противоречий, свойственных французскому романтизму вообще: социальный гражданский пафос и романтический индивидуализм, нервная впечатлительность, острота переживаний современности, пламенность чувства в 30-е и 40-е годы и уход в спокойные сферы античности или библейской идиллии в 50-е и 60-е годы. Но, при всех этих противоречиях, основное значение Берлиоза в том, что он был носителем передовых для своего времени идейно-художественных устремлений, композитором-демократом, боровшимся за общедоступное искусство, за программную музыку, создавшим ряд произведений, впечатляющих своей яркостью и почти осязательной конкретностью звуковых картин.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Жизнь Берлиоза представляет собой типичную картину жизни передового художника в условиях буржуазного общества. Вечная борьба с материальной нуждой, вынужденность ради куска хлеба заниматься не своим прямым делом, тщетное стремление пробить глухую стену непонимания своих творческих помыслов [1], лицемерие, ложь и фальшь вокруг и внутреннее одиночество — таков был удел музыканта, являющегося гордостью французской национальной культуры. Трагична была жизнь Берлиоза, начиная от борьбы за право стать музыкантом в юные годы и кончая смертью в одиночестве среди равнодушного к нему Парижа.

Детские и юные годы. Гектор Берлиоз родился 11 декабря 1803 года в небольшом французском городке Кот-Сент-Андре. Отец его, воспитанный в духе французского материализма XVIII века, страстный поклонник Жан-Жака Руссо, был вид-

[1] Берлиоз был признан и справедливо оценен в России и в Германии раньше, чем у себя на родине. Во Франции ему при жизни так и не удалось получить широкого общественного признания.

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

ным врачом в этом городке. Будучи высокообразованным для своего времени человеком, он дал маленькому Гектору первоначальные сведения в области литературы, истории, географии, естествознания. Немного он вводил его и в мир музыки. Одно из ранних больших художественных впечатлений Берлиоз испытал от чтения «Энеиды» Виргилия; интерес и любовь к античному мифу, воплощенному в этом произведении поэта римской древности, сказались в одном из поздних произведений Берлиоза — оперной дулогии «Троянцы». Наиболее ранние музыкальные впечатления Берлиоз получил в своем родном городке. Это была военная музыка, сопровождавшая возвращение наполеоновских войск из очередного похода. Играть он учился на флейте и гитаре. Играя на флейте в духовом оркестре национальной гвардии, слушая квартеты и пение романсов в домах провинциальной интеллигенции Берлиоз приобщался к музыке.

В конце 1821 года Берлиоз приехал в Париж, где, по желанию и настоянию отца, он должен был получить медицинское образование. Но Берлиоз не испытывал никакого тяготения к врачебной деятельности.

Начинается мучительная борьба между вынужденными занятиями медициной и страстным, все более усиливающимся влечением к музыке.

А Париж сулил немало художественных наслаждений. В театре Большой оперы ставились оперы Глюка, Мегюля, Сальери, Спонтини.

Неотразимое, ни с чем до сих пор не сравнимое впечатление произвели на Берлиоза оперы Глюка. Он сделался страстным поклонником Глюка на всю жизнь. Берлиоз часами просиживал в библиотеке Парижской консерватории, погружаясь в партитуры «Орфея» и «Ифигении в Авлиде» и выучивая их наизусть. Целиком отдаваясь очарованию музыки Глюка, он возмущался произвольными купюрами, делаемыми при исполнении опер Глюка в театре, и зачастую плохими исполнителями. Именно музыка Глюка вызвала в Берлиозе окончательное и бесповоротное решение стать музыкантом.

Но Берлиозу пришлось столкнуться с сопротивлением родителей. Ничего не имея против занятий Берлиоза музыкой в часы досуга, они решительно и резко возражали против того, чтобы он сделал музыку своей профессией, и твердо настаивали на его врачебной карьере. На этой почве возник острый конфликт, в результате которого отец Берлиоза оставил его без материальной помощи.

Мучимый разладом с родной семьей, почти без средств к существованию, Берлиоз тем не менее совершенно оставил медицинские занятия и погрузился в стихию музыки и театра, увлекся трагедиями Шекспира и операми Глюка. Он получил разрешение сидеть в оркестре оперного театра, что позволило

ему наблюдать за игрой на различных инструментах, а также практически изучить их свойства и возможности. Для Берлиоза, обладавшего природным чутьем оркестровых тембров, это было чрезвычайно важно, так как способствовало быстрому овладению оркестровой партитурой.

Но нужно было подумать и о серьезных систематических занятиях музыкальной наукой, без чего нельзя стать композитором-профессионалом. А Берлиоз уже был автором ряда произведений: романсов с аккомпанементом гитары, двух квинтетов для смешанного состава (струнные и духовые) и некоторых других сочинений. Большая часть этих произведений исчезла бесследно; некоторые из них уничтожены самим Берлиозом.

Берлиоз сделался частным учеником знаменитого композитора, выдающегося музыкального деятеля французской буржуазной революции конца XVIII века Жана-Франсуа Лесюэра. Автор ряда монументальных хоровых и оркестровых композиций, оформлявших революционные массовые музыкальные празднества, а также опер, среди которых особенный успех выпал на долю оперы «Пещера», насыщенной пламенной революционной страстью, Лесюэр был живым носителем музыкальных традиций французской буржуазной революции и эти традиции передал Берлиозу. В период занятий с Берлиозом, когда Лесюэру было уже за шестьдесят лет, он был профессором Парижской консерватории. Хотя к этому времени Лесюэр начал проникаться реакционно-клерикальными взглядами, он, оставаясь убежденным приверженцем музыкально-драматических принципов Глюка, считал, что музыка в состоянии передать и выразить любое драматическое действие, любое движение человеческой души. Для него музыка—прежде всего правдивый человеческий язык, выразительный и живописный, способный воплотить большое и глубокое драматическое содержание. Лесюэр выступал сторонником программной и изобразительной музыки.

В значительной степени благодаря Лесюэру Берлиоз посвятил свое творчество исключительно программной музыке.

В 1826 году он поступил в консерваторию в класс композиции Лесюэра, несмотря на неприязненное отношение к нему директора консерватории Керубини, не взлюбившего Берлиоза за смелость и новизну в музыкальных идеях. Будучи учеником Лесюэра по композиции, Берлиоз одновременно изучал в консерватории контрапункт и фугу под руководством профессора Рейха.

Еще до поступления в консерваторию Берлиоз написал героическую сцену «Греческая революция» для хора с оркестром на текст своего друга Эмбера Феррана. Крупными произведениями, написанными в стенах консерватории, были: лирическая сцена «Смерть Орфея» (сочинена для конкурса в консерва-

рии [1]), увертюра «Ваверлей» и увертюра к опере «Francs juges» («Тайные судьи»); либретто оперы не сохранилось, и сюжет ее так и остался неизвестным.

Осенью 1827 года Берлиозу пришлось испытать впечатление, сильно взбудоражившее его нервную натуру и нарушившее привычную колею жизни: в театре «Одеон» был объявлен шекспировский цикл в исполнении труппы английских драматических актеров. Берлиоз был неизменным завсегдатаем этих спектаклей. Драматическая мощь трагедий Шекспира, титанические страсти, острота и яркость трагических конфликтов, свобода драматической композиции, ниспровергающая застывшие каноны классицизма, — все это оказалось близким передовому художнику-романтику и захватило его.

Но не только драмы Шекспира произвели переворот в душе Берлиоза. В роли Офелии, Джульетты, Дездемоны выступала молодая красивая актриса, ирландка по происхождению, Гарриет Смитсон. Берлиоз сразу почувствовал к ней глубокую страсть, но его любовь не получала ответа.

Личная драма, пережитая Берлиозом, не прервала его творчества; за кантату «Эрминия и Танкред» он получил вторую премию консерватории. С лихорадочной поспешностью Берлиоз работал в 1828 году над «Восемью сценами» из «Фауста» Гёте, вошедшими впоследствии в одно из крупнейших его созданий «Осуждение Фауста»; в 1829 году Берлиоз написал «9 ирландских мелодий» на тексты Томаса Мура [2] и ряд других произведений.

Поистине потрясающее впечатление испытал Берлиоз, впервые услышав в 1828 году симфонии Бетховена в превосходном исполнении консерваторского оркестра под управлением Габенека. Это было для него подлинным откровением. Отныне Бетховен вошел в число его кумиров.

«Фантастическая симфония». Первым крупным произведением Берлиоза, в котором он достиг полной творческой зрелости, явилась «Фантастическая симфония», впервые исполненная 5 декабря 1830 года. «Фантастическая симфония» — одно из наиболее характерных и значительных произведений Берлиоза. Имеющая подзаголовок «эпизод из жизни артиста», симфония в романтико-фантастических красках изображает любовные переживания художника, то есть самого Берлиоза, мучительно страдающего от неразделенной любви к Гарриет Смитсон. В этом автобиографическое содержание симфонии. Но значение «Фантастической симфонии» шире: в условиях общественного гнета и политической реакции, когда передовой

---

[1] Премии это произведение не удостоилось, так как жюри консерватории объявило его «неисполнимым».

[2] «Ирландские мелодии» Берлиоза были исполнены в Париже в июльские дни 1830 года.

художник вынужден противопоставить себя окружающему миру лжи и насилия, вопросы личной жизни и внутреннего мира художника приобретают особую остроту. Поэтому «Фантастическая симфония» Берлиоза не просто «автобиографический роман» в музыке, не просто личная исповедь, но и знаменательный памятник эпохи, раскрывающий душевный мир молодого человека 20-х годов XIX века—современника Берлиоза. Все пять частей симфонии, программа которой создана самим Берлиозом и навеяна историей его пылкой любви, объединены одной темой, своего рода лейтмотивом; это образ возлюбленной, который назван композитором «навязчивой идеей» (idée fixe). Берлиоз впервые вводит в симфонию лейтмотив как средство объединения различных частей цикла. При этом роль лейтмотива и его изменения определяются развитием программы, сюжета.

Революция 1830 года. Грянула Июльская революция 1830 года. Улицы Парижа покрылись баррикадами. Берлиоз в это время занят сочинением кантаты «Сарданапал» по трагедии Байрона и картине Делакруа. Дописав последнюю страницу кантаты в самый разгар революции и взяв в руки револьвер, он выходит на улицу и, не страшась пролетающих мимо пуль и ядер, начинает во все горло петь «Марсельезу». Постепенно вокруг Берлиоза собирается толпа. Зараженная его революционным энтузиазмом, она подхватывает пение «Марсельезы», торжественно и радостно шествуя по улицам Парижа. Этот факт ярко и живо описан в «Мемуарах» Берлиоза. Под влиянием революционного подъема Берлиоз инструментовал «Марсельезу» для большого оркестра и двойного хора, после чего получил от ее автора Руже де Лиля теплое, дружеское, благодарственное письмо. На партитуре «Марсельезы» Берлиоз сделал надпись: «Для всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах».

Римская премия и пребывание в Италии. Революция отгремела, и Берлиоз вспомнил о только что законченной кантате «Сарданапал», написанной им для соискания римской премии; премия эта давала композитору право жить на государственный счет в Италии и совершенствовать там свое искусство. Исполнив кантату в конце 1830 года, Берлиоз удостоился большой римской премии.

По пути в Рим Берлиоз, в котором еще не остыл революционный жар, примкнул к итальянской революционной партии карбонариев и лелеял мечту об общеитальянском восстании. Но в Риме его постигло разочарование: академическая, основанная на консервативных принципах художественная атмосфера виллы Медичи, где жили лауреаты римской премии, никак не соответствовала новаторским устремлениям Берлиоза. Склонный к крайностям, неуравновешенный Берлиоз мечтает о том, чтобы поджечь виллу Медичи и вместе с несколь-

кими другими разочарованными молодыми людьми образует «Общество равнодушных ко вселенной».

Вместе с тем Италия дала Берлиозу много новых живых впечатлений: природа, художественные музеи, разнообразные картины быта — все это подсказало сюжеты и темы таких произведений, как «Гарольд в Италии», опера «Бенвенуто Челлини» и увертюра «Римский карнавал». В Риме созданы Берлиозом: увертюра «Корсар» (по Байрону), увертюра «Король Лир» (по Шекспиру) и некоторые другие произведения.

В Риме Берлиоз впервые встретился с М. И. Глинкой, только что приехавшим в Италию вместе с певцом Ивановым; но эта встреча пока еще не привела к взаимному сближению. Значительно позже (в 1845 году), Берлиоз вспоминает об этой встрече в статье о Глинке: «В 1831 году я встретился с ним (Глинкой. — *Б. Л.*) в Риме, и я имел удовольствие слышать тогда, на вечере у Ораса Вернэ, тогдашнего директора французской академии в Риме, несколько русских романсов Глинки, превосходно исполненных русским тенором Ивановым. Они сильно поразили меня прелестным складом своей мелодии, совершенно отличным от всего, что я до тех пор слышал!..» [1]

Возвращение в Париж. В 1832 году, не дождавшись окончания положенного срока пребывания в Риме, Берлиоз вернулся в Париж. Здесь он был свидетелем музыкальных новостей: на сцене Большой оперы царил Мейербер, опера которого «Роберт Дьявол» прошла недавно (1831) с неслыханным триумфом и доставила ее автору всеевропейскую славу. С уст не сходило имя Паганини, повергавшего публику в изумление своей виртуозной игрой на скрипке и «демоническим» темпераментом. О нем ходили даже фантастические легенды. Говорили и о приехавшем недавно из Польши Шопене, глубоко одухотворенная игра и сочинения которого доставляли высокое художественное наслаждение посетителям салонов и концертных зал.

Берлиоз охвачен кипучей жизнью Парижа. Снова он встречается с Гарриет Смитсон. Былая страсть вспыхивает в Берлиозе с новой силой. 9 декабря 1832 года Берлиоз устраивает исполнение «Фантастической симфонии» вместе с недавно написанной монодрамой «Лелио, или Возвращение к жизни», являющейся продолжением «Фантастической симфонии». Берлиоз надеется на присутствие Смитсон на этом концерте. Вот как вспоминает этот вечер Гейне: «Это было в консерватории; исполнялась его (Берлиоза.—*Б. Л.*) большая симфония... Лучшее в ней — шабаш ведьм, где дьявол служит мессу и где слышится ужасная, шутовская, кровавая пародия на церковно-

[1] В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, том III, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 437.

католическую музыку... Мой сосед по ложе, разговорчивый молодой человек, показал мне композитора, находившегося в самом конце оркестра и игравшего на литаврах. Литавры—это его инструмент. «Видите вы у авансцены, — спросил меня мой сосед, — ту толстую англичанку? Это—мисс Смитсон; в эту даму Берлиоз уже в течение трех лет смертельно влюблен; и этой страсти мы обязаны тем, что вы сегодня слышите необузданную симфонию». Действительно, в ложе у авансцены сидела знаменитая актриса Ковентгарден-театра; Берлиоз все время пристально на нее смотрел, и каждый раз, когда их взгляды встречались, он начинал яростно колотить по своим литаврам. Мисс Смитсон стала с тех пор мадам Берлиоз, и ее муж с тех пор остриг себе волосы. Когда я этой зимой в консерватории снова слушал его симфонию, он опять сидел за литаврами в глубине оркестра, толстая англичанка опять сидела у авансцены, их взгляды опять встречались... но он больше не бил так яростно в литавры» [1].

Творчество Берлиоза не находило широкого признания в Париже. Слишком далеко оно было от привычной рутины. Лишь небольшая группа передовых художников сумела его оценить. Лист, на которого «Фантастическая симфония» произвела огромное впечатление, сделал ее фортепианную транскрипцию и играл в своих концертах. Шуман написал об этой симфонии одну из замечательных статей, в которой он дал детальный анализ симфонии и (что самое главное) выступил в защиту программной музыки. Паганини, придя в восторг от «Фантастической симфонии», заказал Берлиозу концерт для альта с оркестром.

«Гарольд в Италии». Берлиоз со свойственной ему страстью окунулся в работу и в короткий срок произведение было готово, но партия альта оказалась недостаточно выигрышной и виртуозной. Получился не столько концерт для альта, сколько симфония с солирующим альтом. Берлиоз, исходя из общего настроения и содержания симфонии, заимствовал для нее программу из поэмы Байрона «Чайльд-Гарольд» и назвал ее симфонией «Гарольд в Италии». Первое исполнение симфонии состоялось в ноябре 1834 года. В ней, так же как и в «Фантастической», имеется лейтмотив, характеризующий сумрачный образ байроновского Чайльд-Гарольда. Но так как для воплощения образа главного героя выделен солирующий альт, с его несколько меланхолическим тембром, можно здесь говорить не только о «лейтмотиве», но и о «лейттембре». Симфония состоит из следующих четырех частей: 1) Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости. 2) Шествие пилигримов, поющих свою вечернюю молитву. 3) Любовная серенада горца в Абруццах. 4) Оргия бандитов.

---

[1] Г. Гейне. Парижские письма. Май, 1837 г.

Исполнение симфонии не улучшило материальных дел Берлиоза. Концерты из его произведений приносили убытки. Ради заработка он вынужден был писать фельетоны в «Journal de Debats» («Журнал дебатов») и в других органах прессы.

Музыкально-критическая деятельность. Эта работа доставляла ему множество моральных страданий из-за необходимости писать о том, что не представляло для него интереса. Такое положение подчас доводило Берлиоза до нервных припадков. Так, он пишет в своих мемуарах: «...большими шагами, с пустой головой я ходил по комнате взад и вперед, останавливался у окна и в глубоком забытье созерцал заходящее солнце, затем я возвращался к письменному столу и при виде ненаписанных страниц меня обуревало бешенство; ударом кулака я разбил гитару, долго смотрел на заряженные пистолеты и плакал, как ученик, не приготовивший урока...» Гораздо позже (1861) Берлиоз писал своему сыну: «Я так болен, что перо каждый раз выпадает из моих усталых рук, и все-таки я должен понуждать себя к писанию, чтобы заработать эти несчастные сто франков».

Однако, несмотря на все пароксизмы отчаяния, музыкально-критическая и публицистическая деятельность Берлиоза, продолжавшаяся около тридцати лет (до 1863 года), сыграла огромную роль в развитии музыкально-критической мысли на Западе. Статьи и фельетоны Берлиоза сосредоточены в изданных впоследствии сборниках: «Музыканты и музыка», «Сквозь песни» («A travers chants»), «Гротески музыки», «Вечера в оркестре», «Музыкальное путешествие». Жанры статей Берлиоза отличаются разнообразием: иногда это остроумные фельетоны с некоторой долей юмора; иногда беллетристические новеллы, а иногда статьи с научными анализами музыкальных произведений.

Берлиоз пользовался всякой возможностью пропагандировать большое, высокоидейное искусство. Непосредственно откликаясь на события музыкальной (оперной и концертной) жизни Парижа, он оставил замечательно интересные, живо и ярко написанные, хотя кой в чем и парадоксальные статьи об операх Глюка, Моцарта, Вебера, Мейербера, Гуно, о симфониях Бетховена и другие. В последней статье (1863) Берлиоз откликнулся на первую постановку оперы Бизе «Искатели жемчуга», дав ей высокую оценку.

Берлиоз боролся за бережное отношение к классическому наследию и возмущался бесцеремонными искажениями классического оперного наследия в постановках театра Большой оперы. Так, постановка в искаженном виде оперы Моцарта «Волшебная флейта» под названием «Таинства Изиды» вызвала следующую отповедь Берлиоза: «Большая опера, которая за несколько лет перед этим так высокомерно отказывалась открыть ему (Моцарту) двери; опера, обычно столь гордая в

своих новшествах, столь гордая своей вывеской «Королевская музыкальная академия»; опера, которая считала ниже своего достоинства ставить произведение, уже поставленное другими театрами,—дошла до того, что считала себя счастливой разучить перевод «Волшебной флейты»! Когда я говорю «перевод», то это не то слово; я должен это назвать «Пастиччио», искалеченное, безвкусное пастиччио, вошедшее в репертуар под названием «Таинства Изиды».

Среди высказываний Берлиоза о музыке имеется множество таких, которые, увлекая своей поэтической образностью, вместе с тем правильно и точно характеризуют самое существо музыки данного произведения или данного отрывка. Вот, например, характеристика арии Агаты из второго действия оперы Вебера «Фрейшюц», к постановке которой в театре Большой оперы Берлиоз написал речитативы, заменившие разговорные диалоги: «Никогда ни немецкий, ни итальянский, ни французский мастер не давал в одной сцене друг за другом святую молитву, меланхолию, беспокойство, задумчивость, дремлющую природу, молчание ночи, таинственную гармонию звездного неба, муки ожидания, надежду, неуверенность, радость, опьянение, блаженство, бьющую через край любовь».

Много интересных и ярких поэтических аналогий и картинных описаний имеется в статьях Берлиоза о девяти симфониях Бетховена. Приведем знаменитое описание скерцо из шестой симфонии («Веселое сборище крестьян»): «Танцуют, смеются вначале еще умеренно; волынка играет веселую мелодию в сопровождении фагота, который может играть только два звука. Бетховен, безусловно, хотел изобразить немецкого деревенского музыканта доброго старого времени, вооруженного одним несчастным испорченным инструментом, который с трудом в состоянии извлекать два главных звука фа-мажорной тональности — тонику и доминанту».

Среди высказываний Берлиоза о различных композиторах рассеяно много шутливых и метких афоризмов и замечаний. Например, о Мейербере, музыкально-драматическое дарование которого он ставил очень высоко, но у которого порицал погоню за внешним успехом и славой, Берлиоз сказал, что автор «Пророка» не только имеет счастье обладать талантом, но также имеет талант обладать счастьем.

Берлиоз и Глинка. Особо следует остановиться на статье Берлиоза о Глинке, характеризующей Берлиоза как передового музыканта, сумевшего одним из первых на Западе (наряду с Листом) понять и оценить гения русской музыки. Берлиоз встретился с Глинкой в Париже в 1844 году. В отличие от мимолетной встречи в Италии в 1831 году, здесь они близко сошлись. Глинка пишет по этому поводу в своих «Записках»: «Берлиоз обошелся со мной чрезвычайно ласково (чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невы-

носимо надменны). Я посещал его раза по три в неделю, откровенно беседуя с ним о музыке, и особенно о его сочинениях, кои мне нравились...»

Берлиоз включил в программы своих концертов произведения Глинки. Но этого ему было мало. Он написал Глинке письмо, в котором просил его прислать свою творческую автобиографию для статьи. Глинка по своей скромности сам не исполнил просьбы Берлиоза. За него это сделал его друг, писатель и музыкальный критик Н. А. Мельгунов. После этого Берлиоз поместил в «Journal de Debats» статью о Глинке, в которой дал исключительно высокую оценку обеим операм Глинки, отмечая в «Иване Сусанине» «национальный характер, выраженный в поэтически простой и одновременно патетической форме». «Руслан и Людмила»,—говорит Берлиоз, — шаг вперед, новая фаза в музыкальном развитии Глинки». Дальше Берлиоз пишет: «У него (Глинки) в мелодиях есть неожиданные ноты, периоды странно-прелестные; он великий гармонист, он пишет для инструментов с такой старательностью, с таким знанием самых тайных его средств, что его оркестр — один из самых новых и жизненных оркестров нового времени... «Valse fantaisie» Глинки увлекателен, полон чрезвычайно пикантного ритмического кокетства; он истинно нов и превосходно развит. Его «Краковяк» и «Марш Черномора» блещут всего более оригинальностью мелодического стиля. Это достоинство очень редкое, и когда композитор соединяет с ним оригинальность изящной гармонии и превосходного оркестра, решительного, ясного и колоритного, он может по всем правам занять место среди самых первых композиторов своей эпохи...»

Музыкально-критическая деятельность так же, как и композиторская не могла материально обеспечить Берлиоза. Он должен был работать помощником хранителя библиотеки Парижской консерватории. Несмотря на то, что для творчества оставалось не так уж много времени, Берлиоз не покладая рук работал над новыми сочинениями. В конце 1837 года в соборе инвалидов состоялось первое исполнение «Реквиема», посвященного памяти жертв Июльской революции 1830 года. В сентябре 1838 года была впервые поставлена опера «Бенвенуто Челлини», над которой он работал три года (1834—1837).

«Реквием». По музыке и замыслу в целом «Реквием» Берлиоза далеко выходит за пределы религиозного культа. Это монументальная фреска, овеянная дыханием революционных бурь, декоративная и импозантная, рассчитанная на исполнение в акустических условиях улиц и площадей, либо в помещениях, превосходящих размеры обычного концертного зала. Массовость этого произведения, воскресившего демократические традиции музыки эпохи французской буржуазной революции конца XVIII века, получила свое выражение, в частности,

в чрезвычайном усилении и увеличении исполнительского аппарата. В берлиозовском «Реквиеме» в части, имеющей название «Tuba mirum», к огромному симфоническому оркестру и увеличенному хору присоединяются четыре дополнительных оркестра медных духовых инструментов, расположенных на хорах в разных концах зала. Это создает звучность небывалой дотоле физической мощи и ассоциируется вовсе не с трубой архангела, призывающего грешников на страшный суд, а скорее с несущимися с разных сторон фанфарами, зовущими к революционным битвам. По выражению Ромен Роллана, «эти ураганы созданы для того, чтобы говорить к народу и вздымать неповоротливый человеческий океан» [1]. Но в «Реквиеме» имеются также и страницы тончайшей звукописи (например, «Sanctus») и драматической экспрессии («Lacrimosa»).

Парижское исполнение «Реквиема» не имело успеха и прошло незамеченным. А через четыре года после этого, в 1841 году, Берлиоз получил известие о громадном успехе «Реквиема» в далекой, не знакомой ему еще России. По этому поводу он писал Эмберу Феррану: «Вы, конечно, слышали про страшный успех моего «Реквиема» в Петербурге. Он был исполнен целиком в концерте, нарочно данном для того, всеми оркестрами петербургских театров, вместе с хором придворной капеллы и хорами двух гвардейских полков. По рассказам людей, присутствовавших на концерте, исполнение под управлением Андрея Ромберга было до невероятности величественно...» [2]. Так в России раньше, чем на родине Берлиоза, было оценено одно из его капитальнейших созданий.

«Бенвенуто Челлини». Опера «Бенвенуто Челлини», поставленная в парижской Большой опере в сентябре 1838 года, провалилась. Лишь значительно позже, в 1852 году, Лист с успехом поставил ее в Веймаре. Сюжетом оперы является любовный эпизод из жизни знаменитого итальянского скульптора, художника и ювелира XVI века Бенвенуто Челлини, проходящий на фоне римского карнавального веселья. В опере Челлини показан не только как влюбленный, похищающий невесту, но и как великий художник, которому любовь дала силу в необычайно короткий срок отлить великолепную статую Персея. В этом идея оперы, полной жизни, блеска, неистощимой выдумки, особенно в картинах карнавального празднества. В 1843 году Берлиоз написал вторую увертюру к этой опере, ныне достаточно популярную и известную под названием «Римский карнавал».

Провал «Бенвенуто Челлини» в Париже удручающе подействовал на Берлиоза, и он в течение многих лет не обра-

---

[1] Ромен Роллан. Музыканты наших дней. Музгиз, 1938, стр. 70.

[2] В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, т. III, изд. «Искусство», стр. 437—438.

щался к оперному творчеству. Но в этом же 1838 году ему суждено было испытать и радость. На концерте, в котором Берлиоз дирижировал «Фантастической симфонией» и «Гарольдом в Италии», присутствовал Паганини. После концерта великий скрипач бросился к Берлиозу, стал перед ним на колени и со слезами восторга целовал ему руки. На следующий день Берлиоз получил от Паганини письмо, в котором были такие слова: «Гений Бетховена умер и только Берлиоз может его возродить». Назвав Берлиоза истинным преемником Бетховена, Паганини прислал ему в этом же письме чек на двадцать тысяч франков.

«Ромео и Джульетта». Такой щедрый дар дал Берлиозу, всегда едва сводившему концы с концами, возможность по крайней мере год, не думая о куске хлеба, свободно заниматься творческой работой. И в течение этого года Берлиоз написал одно из своих вдохновенных и грандиозных по масштабу произведений — драматическую симфонию с хорами «Ромео и Джульетта», исполненную впервые в Париже 24 ноября 1839 года. Берлиоз всю жизнь был влюблен в эту трагедию Шекспира. Еще из Рима он писал: «Ромео Шекспира! Боже! Какой сюжет! В нем все как будто предназначено для музыки!.. Ослепительный бал в доме Капулетти... эти бешеные схватки на улицах Вероны... эта невыразимая ночная сцена у балкона Джульетты, где два любовника шепчут о любви нежной, сладостной и чистой, как лучи ночных звезд... пикантные буффоннады беспечного Меркуцио... потом ужасная катастрофа... вздохи сладострастия, превращаемые в хрипение смерти, и, наконец, торжественная клятва двух враждующих семейств над трупами их несчастных детей о прекращении вражды, которая заставила пролиться столько крови и слез...» [1]

Показательно, что сюжет «Ромео и Джульетты» Берлиоз воплотил не в оперном, а в программно-симфоническом произведении. Однако активное участие в этой симфонии солистов и хора сближает ее с оперно-ораториально-кантатными жанрами. Потому симфония и названа «драматической». Введя в симфонию хор и солистов, Берлиоз, очевидно, следует по пути, предуказанному девятой симфонией Бетховена. Но, в отличие от последней, где вокальный элемент вступает лишь в финале, Берлиоз использует его почти на всем протяжении симфонии. Последняя часть, представляющая собой речитатив и большую арию патера Лоренцо с хором, поющим клятву примирения, могла бы быть оперной сценой. Наряду с этим узловые моменты действия трагедии раскрываются чисто симфоническими, оркестровыми средствами, таковы: уличная схватка в начале симфонии, одиночество Ромео и бал

[1] Цитировано по книге И. Соллертинского «Гектор Берлиоз».

у Капулетти, ночь любви, сцена в склепе Джульетты. Одним из лучших оркестровых эпизодов является фантастическое скерцо, изображающее царицу снов фею Маб. Особый программный замысел симфонии заставил Берлиоза решительно отступить от классической симфонической традиции и вместо обычного четырехчастного цикла создать многочастное произведение, в котором расположение и последовательность частей и внутренняя структура каждой отдельной части, смена эпизодов в ней, целиком обусловлены последовательностью событий в развитии сюжета. И все же в средних частях симфонии («Ночь любви» и «Фея Маб») можно видеть связи с симфоническим адажио и скерцо. По своим размерам симфония «Ромео и Джульетта» Берлиоза превосходит все, что существовало до этого в симфонической области. Она рассчитана на целый концерт в двух отделениях.

«Траурно-триумфальная симфония». После столь гигантского произведения неутомимый Берлиоз принимается за новую симфонию. В 1840 году он пишет «Траурно-триумфальную симфонию»—второе после «Реквиема» произведение, посвященное памяти жертв Июльской революции 1830 года. «Траурно-триумфальная симфония», написанная первоначально для громадного духового оркестра (струнная группа вводится по желанию), рассчитана на акустику улиц и площадей [1]. Первое исполнение симфонии состоялось по случаю перенесения праха жертв Июльской революции и освящения колонны их памяти. Собрав музыкантов со всего Парижа и присоединив их к оркестру национальной гвардии, Берлиоз шел впереди оркестра по улицам Парижа, дирижируя саблей.

Симфония состоит из трех частей: 1) траурное шествие; 2) надгробная речь оратора в исполнении тромбона соло (смелый новаторский прием — такого рода патетическая декламация солирующего тромбона ранее в музыке не встречалась); 3) апофеоз «Слава павшим героям» для оркестра и хора. Рихард Вагнер так охарактеризовал эту симфонию, подчеркивая ее демократизм: «Когда я слушал его «Траурную симфонию», написанную в честь похорон жертв Июльской революции, я ясно ощутил, что она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красной кепке... Я, право, предпочитаю эту симфонию всем остальным сочинениям Берлиоза, так как она благородна и значительна от первой до последней ноты. В ней нет места болезненной экзальтации,— от этого ее спасает вы-

[1] Приводим состав оркестра «Траурно-триумфальной симфонии» во время ее первого исполнения: 6 больших флейт, 6 флейт пикколо, 8 гобоев, 10 кларнетов in Es, 18 кларнетов in B, 24 валторны, 10 труб in F и 9 труб in B, 10 корнет-а-листонов, 19 тромбонов, 16 фаготов, 14 офиклеидов, 12 больших и 12 малых барабанов, 10 пар литавр, 10 пар тарелок, 2 там-тама. Берлиоз предусмотрел в составе оркестра по желанию 150 струнных и большой хор в финале.

сокое патриотическое чувство, нарастающее постепенно от жалобы до могучего апофеоза» [1].

«Осуждение Фауста». Среди произведений Берлиоза, созданных в 40-е годы, наиболее крупное и значительное—драматическая легенда «Осуждение Фауста», основанная на сюжете «Фауста» Гёте в переводе французского поэта Жерара де Нерваля. Как было указано выше, Берлиоз включил сюда написанные значительно ранее «8 сцен из «Фауста» Гёте. Исполненное впервые в декабре 1846 года, это произведение является в известном смысле итогом предшествующего творческого пути композитора. Здесь завершается достаточно заметный уже в «Ромео и Джульетте» процесс сближения программной симфонии с оперно-ораториальными жанрами. «Осуждение Фауста» — это, конечно, не опера, хотя целый ряд признаков оперы налицо (арии, ансамбли, речитативы, хоры, даже описание места действия и поступков действующих лиц). Берлиоз создавал свою драматическую легенду в расчете на концертное исполнение, и имевшие место попытки ставить ее на оперной сцене неизменно терпели неудачу.

Композитор подошел свободно к трактовке величайшей драматической поэмы Гёте и переосмыслил ее в духе своих романтических побуждений. В отличие от Гёте он «осудил» Фауста. Берлиозовский Фауст не освобождается от власти Мефистофеля, а ввергается вместе с Мефистофелем в преисподнюю. Ради создания ряда романтических красочных картин Берлиоз вводит сцены,. отсутствующие у Гёте: равнины Венгрии, по которым бродит Фауст; берег Эльбы, где над спящим Фаустом кружатся сильфы. Все это — великолепные образцы музыкального пейзажа. Не менее ярки и красочные массовые сцены — веселая пирушка в лейпцигском погребке Ауэрбаха; песни и пляски крестьян. С огромным размахом и смелостью написана фантастическая сцена бешеной скачки Фауста и Мефистофеля в облаках и следующая за этим сцена пандемониума (оргия демонов), перекликающаяся с шабашем ведьм из финала «Фантастической симфонии». Бледнее по музыке лирические сцены — ария Фауста в доме Маргариты и дуэт Фауста и Маргариты. Наиболее популярны и часто исполняются в концертах три симфонических отрывка из «Осуждения Фауста»: тонкий и пленительный «балет сильфов», фантастический «менуэт блуждающих огней» и блестящий «Ракоци-марш», написанный Берлиозом на тему венгерского народного марша, являющегося знаменем борьбы венгерского народа за свою национальную независимость.

Исполнение «Осуждения Фауста» в Париже не принесло радости Берлиозу. Публики было очень мало, концерт прошел

---

[1] Р. Вагнер. Статья о Берлиозе 1841 г. «Избранные статьи» Р. Вагнера. Гос. муз. изд., 1935, стр. 36—37.

незамеченным, и в результате Берлиоз, материальные дела которого и без того находились в плачевном состоянии, был разорен.

Ненаписанная симфония. В «Мемуарах» Берлиоза имеется потрясающий рассказ о том, как он под давлением отчаянной нужды заставил себя отказаться от новой симфонии.

Приводим это место: «Два года назад, в то время, когда состояние здоровья моей жены сулило еще кое-какие надежды на улучшение и требовало больших издержек, как-то ночью я увидел во сне, будто сочиняю симфонию. Проснувшись на следующее утро, я припомнил почти целиком первую часть, которая (это единственное, что я помню до сего дня) шла на $^2/_4$ в ля миноре. Я подошел к столу, чтобы записать, как вдруг в голову мне пришла следующая мысль: если я напишу эту часть, я поддамся искушению дописать и все остальное. Пылкая фантазия, свойственная моей мысли, приведет к тому, что симфония получится огромных размеров. Я употреблю на это 3 или 4 месяца полностью... Я больше не буду или почти не буду писать фельетонов, мои доходы соответственно уменьшатся; потом, когда симфония будет окончена, я не устою перед искушением сдать ее своему переписчику; я дам расписать партии, я впаду в долги на 1 000 или 1200 франков. Раз партии будут готовы, я уступлю соблазну услышать ее исполнение. Я дам концерт, который едва покроет половину моих расходов; теперь это неизбежно. Я потеряю то, чего не имею. Моя больная будет лишена всего необходимого, у меня не будет средств ни на личные расходы, ни на содержание сына, собирающегося отправиться в учебное плаванье на корабле. От этих мыслей мороз пробежал у меня по коже, и я бросил перо, говоря: ба, завтра я забуду симфонию. Следующую ночь симфония упорно возникала в моем мозгу; я ясно слышал аллегро в ля миноре, более того, мне казалось, что я его записал... Я проснулся в лихорадочном волнении, я напевал тему, которая по характеру и форме мне чрезвычайно нравилась; я поддался было... но вчерашние соображения и на этот раз удержали меня. Я старался не поддаваться соблазну, я судорожно стремился забыть ее. Наконец, я заснул, и на следующее утро, при пробуждении, всякое воспоминание о симфонии исчезло, действительно, навсегда». Этот потрясающий документ является ярким свидетельством о положении художника в капиталистическом обществе.

Концертные поездки. В поисках выхода из создавшегося тяжелого положения Берлиоз совершил концертную поездку в Германию, где дирижировал своими произведениями. Но больше всего он мечтал о поездке в Россию, особенно после своих встреч в Париже с Глинкой и более близкого знакомства с его музыкой. Эту поездку Берлиоз смог осуществить только в марте 1847 года. Накануне первого концерта Берлиоза в Петер-

бурге В. Ф. Одоевский поместил в газете «С.-Петербургские ведомости» статью под заглавием «Берлиоз в Петербурге», в которой старался подготовить публику к приему выдающегося французского музыканта. В ночь после концерта Одоевский под свежим впечатлением написал восторженную статью в форме письма Глинке, находившемуся в это время в Испании: «Где ты, любезный друг? Зачем тебя нет с нами? Зачем ты не делишь наслаждения со всеми нашими, в ком только есть хоть одна музыкальная струнка? Берлиоза поняли в Петербурге!»

Это, действительно, был большой успех. Сам Берлиоз вспоминает в своих «Мемуарах»: «Когда кончился первый концерт, когда кончились объятия и я выпил бутылку пива, — я решил спросить о финансовом результате опыта: «18 000 франков!» Концерт стоил 6 000, мне осталось 12 000 чистой прибыли. Я был спасен. Тогда я машинально обратился на юго-запад, и, глядя по направлению к Франции, не мог удержаться, чтобы не пробормотать: «А, любезные парижане!» [1] Дав с таким же успехом второй концерт в Петербурге, Берлиоз поехал в Москву. О своем московском концерте он писал: «...публика такая горячая и впечатлительная, что по малой мере равнялась петербургской публике, а в результате — 8 000 франков чистой прибыли. Я опять повернулся на юго-запад после этого концерта, подумал о своих соотечественниках, пресыщенных и равнодушных, и сказал второй раз: «А, любезные парижане!» [2]

Пребывание в России оставило у Берлиоза чрезвычайно отрадное впечатление: теплый прием у публики и видных передовых музыкантов (среди них был и Стасов, писавший о концертах Берлиоза восторженные рецензии), материальный успех, прекрасный оркестр петербургской оперы, чутко повиновавшийся дирижерской палочке Берлиоза, — все это возбудило в нем чувство благодарности и симпатии. Хор петербургской придворной певческой капеллы был им оценен исключительно высоко, о чем он неоднократно писал в письмах.

Революция 1848 года застала Берлиоза в Париже. Но Берлиоз, встретивший с таким энтузиазмом Июльскую революцию 1830 года, организовавший тогда на улицах Парижа пение «Марсельезы», отнесся к революции 1848 года с нескрываемой враждебностью. Сквозь личные невзгоды он не сумел разглядеть и понять крупные события большого общественно-исторического значения. Но и общественные нравы и состояние искусства в Париже периода Второй империи принесли Берлиозу глубокое разочарование. Лишь ранние оперы Гуно и «Искатели жемчуга» Бизе вызвали у него положительный отклик.

---

[1] В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России.
[2] Там же.

А жизнь действительно наносила Берлиозу удар за ударом. По-прежнему материальные дела складывались плохо; заработанные в России деньги иссякли; концерты в Париже и Лондоне не улучшили положения; разбитая параличом Гарриет Смитсон требовала особого ухода; Берлиозу в конце концов пришлось пережить ее смерть; погиб и единственный его сын Луи во время дальнего плавания. Одиночество все больше окружало постаревшего, больного, сломленного жизнью композитора, терявшего одного за другим родных, близких и друзей, ценивших его искусство. А парижский «высший свет», увлеченный канканом и модными песенками, оставался к нему столь же равнодушным, как прежде.

Тем не менее последние пятнадцать лет своей жизни Берлиоз интенсивно работал и создал ряд крупных монументальных произведений. В творчестве Берлиоза этого периода произошел заметный перелом: былой романтический жар, увлекающий в его произведениях прежних лет, теперь остыл; разочарованный в жизни больной старик, удалившийся от жизненных вопросов современности, Берлиоз обращается к сюжетам и образам архаической древности, его музыка приобретает спокойный, уравновешенный характер.

Последние произведения. В 1854 году написана оратория «Детство Христа», состоящая из трех отдельных частей: «Сон Ирода», «Бегство в Египет», «Прибытие в Саис». Несмотря на евангельскую тему, оратория лишена черт религиозного мистицизма. Напротив, в ней чередуются разнообразные поэтические картины идиллического, пейзажного, жанрового характера, много тонкой звукописи.

Между 1856 и 1858 годами Берлиоз работал над оперной дулогией[1] «Троянцы» на сюжет «Энеиды» Виргилия, в которой отдал дань своему постоянному кумиру Глюку. Написанное на античный сюжет произведение, названное Берлиозом «лирической поэмой», состоит из следующих двух частей: «Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене». В первой части изображается гибель Трои, завоеванной греками, и бегство сына троянского царя Приама Энея; во второй части — любовь Энея и царицы Карфагена Дидоны и смерть Дидоны, покинутой Энеем. В 1863 году была впервые поставлена вторая часть дулогии в Лирическом театре в Париже. Целиком же «Троянцы» поставлены в Карлсруэ в Германии лишь 6 и 7 декабря 1890 года под управлением выдающегося немецкого дирижера Феликса Моттля.

Характерно, что и тут, в оперном произведении, Берлиоз обнаруживает симфоническую природу своего творчества. Так, в «Троянцах в Карфагене» весь второй акт представляет собой

[1] Дулогия — произведение, состоящее из двух связанных друг с другом частей, каждая из которых имеет самостоятельное значение.

«описательную симфонию» почти без участия голосов, изображающую бурю в африканских лесах во время охоты Дидоны и Энея.

В августе 1862 года в Баден-Бадене была осуществлена постановка комической оперы Берлиоза «Беатриче и Бенедикт», явившейся последним его произведением. В основу этой оперы, написанной в традициях французской комической оперы с разговорными диалогами, положен сюжет комедии Шекспира «Много шума из ничего».

После этого Берлиоз уже больше ничего не создал. В ноябре 1867 года, несмотря на преклонный возраст и болезнь, он вторично приехал в Россию. Снова, как двадцать лет назад, петербургские концерты Берлиоза сопровождались шумным успехом. Так, он писал одному из своих друзей: «Петербургская публика и печать необыкновенно горячо ко мне относятся. На втором концерте меня вызвали шесть раз после «Фантастической симфонии», которая была исполнена громоносно. 4-ю часть («Шествие на казнь») заставили повторить. Какой оркестр! Какая точность! Какой ансамбль! Я не знаю, слышал ли Бетховен такое исполнение своих вещей. И надо вам сказать, что, несмотря на мои страдания, когда я подхожу к пюпитру и вижу вокруг себя всех этих симпатичных людей, я чувствую себя ожившим и дирижирую, как мне, может быть, еще никогда не удавалось дирижировать» [1]. В другом письме Берлиоз писал: «Я болен, как 18 лошадей; я кашляю, как 10 сопливых ослов, и все-таки хочу написать вам раньше, чем лечь в постель. Наши концерты идут чудесно. Этот оркестр великолепен и делает, что я хочу» [2]. Так же успешно прошел концерт Берлиоза в Москве, где он дирижировал своими произведениями в здании Манежа при стечении двенадцати с половиной тысяч слушателей.

В Петербурге в этот приезд Берлиоз близко сошелся с композиторами «Могучей кучки», особенно с Балакиревым. В день рождения Берлиоза петербургскими музыкантами был дан в его честь ужин, во время которого Берлиозу преподнесли диплом почетного члена Русского Музыкального Общества. Уезжая из Петербурга 1 февраля 1868 года, Берлиоз подарил Балакиреву на память свою дирижерскую палочку. Но и после отъезда Берлиоза его связи с Россией не прекращались — он продолжал переписываться со Стасовым и Одоевским.

В Париж Берлиоз вернулся усталым и измученным. Болезнь все прогрессировала, и в марте 1869 года он умер.

---

[1] В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России.
[2] Там же.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

Программный симфонизм Берлиоза. Историческая роль Берлиоза заключается в создании программного симфонизма нового типа. Конечно, программность в инструментальной музыке не была открыта Берлиозом. Еще в XVIII веке композиторы различных стран прибегали к музыкальному воплощению различных образов и картин окружающего мира: так было в творчестве французских клавесинистов, в концертах «Времена года» Вивальди. Есть программность в отдельных произведениях Гайдна, Моцарта, Керубини, Бетховена.

Но программность Берлиоза имеет существенно иной смысл. Она представляет собой последовательное развертывание в музыкальных образах сюжета, заимствованного из того или иного литературно-поэтического источника или созданного воображением самого композитора. Такой сюжетно-повествовательный тип программности способствовал конкретизации образного содержания музыки и являлся своеобразным выражением борьбы за реализм, за идейность искусства, что подтверждается обращением к Шекспиру, Байрону и Гёте. Программность творчества Берлиоза была также выражением борьбы против того направления в музыкальном искусстве, которое, заимствуя внешние формы музыкальной классики XVIII века, оказалось абстрактным, лишенным современного жизненного содержания. Свойственная симфоническому мышлению Берлиоза картинная описательность, сюжетная конкретность наряду с другими факторами (интонационные истоки музыки, принципы оркестровки и т. д.) делает композитора характерным явлением французской национальной культуры и связывает его творчество с некоторыми традициями французской музыки XVIII века, в особенности с увертюрами и картинно-описательными эпизодами во французской опере эпохи французской буржуазной революции. С музыкой эпохи французской революции связывают Берлиоза также широкие фресковые масштабы, ораторские интонации и лапидарность многих тем.

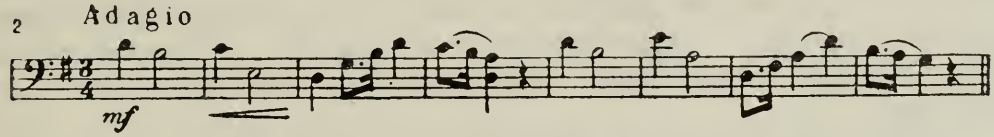
Театрализация симфонии. Основная творческая направленность Берлиоза имеет своим следствием постепенную и все большую театрализацию симфонии, ее сближение с оперно-ораториальными жанрами. Так, если «Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии» являются программными симфониями, в которых литературно-поэтический сюжет раскрывается исключительно средствами инструментальной музыки, то драматическая симфония с хорами «Ромео и Джульетта» — это уже по существу смешанный, синтетический жанр, объединяющий признаки симфонии и оратории-кантаты, хотя ведущим в ней остается симфоническое начало, так как основное ее содержание раскрывается симфоническими средствами. Драматическая легенда «Осуждение Фауста» является почти оперой, но пред-

назначенной для концертного исполнения и заключающей в себе элементы симфонии и оратории. Если симфоническое творчество Берлиоза обнаруживает процесс театрализации симфонии, то в его операх громадную роль играет симфоническое начало. Происходит характерное для зрелого романтизма взаимопроникновение принципов инструментально-симфонической, оперной и ораториальной музыки. Но все это не ведет к растворению жанров, к их нивелированию, так как какая-то жанровая тенденция (симфоническая или оперная) остается ведущей.

Музыкально-поэтические замыслы Берлиоза влекли его к созданию преимущественно крупных, монументальных жанров, к мобилизации гигантских, значительно усиленных для своего времени оркестровых средств, а также к использованию в ряде случаев хора и солистов. Все это сочетается в музыке Берлиоза с моментами поэтически тонкой звукописи. «Жаворонком величиной с орла» — метко назвал Берлиоза Г. Гейне.

Новая трактовка симфонии. Программность, как ведущий творческий принцип Берлиоза, приводит к новой трактовке симфонического цикла. Прежде всего количество частей цикла диктуется не только и не столько сложившимися традициями классического симфонизма, сколько данным конкретным программным замыслом, — и симфония освобождается от обязательной четырехчастности. Так, в «Фантастической симфонии» пять частей, в симфонии «Гарольд в Италии» четыре части, в «Траурно-триумфальной симфонии» три части. Драматическая симфония «Ромео и Джульетта», как было сказано, значительно отступает от обычных рамок симфонического цикла и сближается с жанром кантаты или оратории.

Объединяющим началом в симфоническом цикле Берлиоза обычно является одна тема, проходящая через все части и характеризующая главный образ—персонаж симфонии. Эта тема, пронизывающая собою весь цикл, составляет лейтмотив симфонии. Таков мотив возлюбленной в «Фантастической симфонии» или мотив Гарольда в симфонии «Гарольд в Италии»:



На мотиве любви, звучащем в партии хора в начале симфонии «Ромео и Джульетта», основано большое симфоническое «Adagio», рисующее любовную сцену:

Вместе с тем симфонический цикл Берлиоза лишен единства и целостности бетховенского симфонического цикла. Отдельные части симфонии, следуя друг за другом, представляют ряд красочных, но внешне связанных музыкальных картин и образов, последовательно раскрывающих все главные перипетии избранной программы. В драматургии симфонии уже отсутствует то динамически целеустремленное, конфликтное развитие единой идеи, какое присуще бетховенскому симфонизму. Особенность творческого метода Берлиоза — картинная описательность, последовательное раскрытие в музыке отдельных этапов программы — обусловливает именно такую трактовку симфонического цикла. Но при этом монументальность, демократизм, гражданский пафос связывают симфонизм Берлиоза с бетховенской традицией.

Оркестр Берлиоза. Самым большим завоеванием симфонизма Берлиоза является чрезвычайное обогащение оркестровой выразительности. Оркестр Берлиоза — это поистине новая эра в истории мирового симфонизма. Музыкальные образы в творческом сознании Берлиоза рождались в органическом единстве с оркестровым звучанием и вне его не существовали. Вне оркестра (хотя бы в переложении для фортепиано) музыка Берлиоза утрачивает основные качества и даже значительную часть смысла. Берлиоз ввел в симфонию ряд инструментов, дотоле не входивших в состав симфонического оркестра, расширивших диапазон его звучания и обогативших выразительные возможности (английский рожок, кларнет in Es, офиклеид, арфа, колокола и другие): он увеличил состав деревянной, медной духовой и ударной групп; по-новому и более разнообразно использовал отдельные инструменты, поручая иногда самостоятельные ведущие партии тем инструментам, которые раньше исполняли второстепенные функции (соло тромбона во второй части «Траурно-триумфальной симфонии», соло альта в симфонии «Гарольд в Италии», соло литавр в третьей части «Фантастической симфонии»); Берлиоз ввел множество новых сочетаний различных инструментов и групп оркестра, создав тем самым особый, ранее не известный оркестровый колорит. Обогащению последнего способствовало использование некоторых инструментов декоративного назначения.

Оркестровые находки Берлиоза никогда не превращались в самоцель, а всегда были подчинены раскрытию программного замысла. Подчинение инструментовки программному замыслу приводит Берлиоза к использованию различного состава оркестра в разных произведениях — от гигантского, массивного оркестра в ряде номеров «Реквиема» и в «Траурно-триумфальной симфонии» до акварельного по своей тонкой звучности, уменьшенного, почти камерного оркестра в балете сильфов из «Осуждения Фауста». Даже в пределах одного

симфонического цикла меняется состав оркестра в зависимости от программного содержания отдельных частей.

Классики русской музыки о Берлиозе. Огромные достижения Берлиоза в области оркестра, получившего принципиально новое значение, отмечали классики русской музыкально-критической мысли. Так, выдающийся музыкальный критик А. Н. Серов писал в очерке о Берлиозе в 1869 году по случаю смерти композитора:

«Современник Россини и Мейербера, он сумел опередить их в исследовании инструментальных сил, в сочетании самых разнообразных звуков для выражения картинности и реализма замысла. Его искусство группировать оркестровые массы и употреблять с пользою все тембры не может сравниться ни с какими способами, существовавшими до него. Берлиоз дал начало всей новейшей инструментовке; в этом направлении он действительно составил эпоху» [1]. Вместе с тем Серов критиковал мелодику Берлиоза, действительно не являющуюся сильной стороной его творчества: «...в «Фантастической симфонии» Берлиоз является прекрасным колористом,—писал он,—смелым новатором в отношении эффектов оркестровки, где его мастерство драгоценно, но—наряду с этим новым и характерным колоритом — рисунок (мелодия) иногда чрезвычайно слаб...» [2] Серов заканчивает эту статью в высшей степени образным, хотя и несколько спорным сравнением Берлиоза с Бетховеном: «Рядом с таким дневным светилом, как Бетховен, талант Берлиоза является только ночным метеором, странным, любопытным, ослепляющим на одно мгновенье, имеющим свойства и молнии, и блуждающего огня. Но не ночные метеоры, не блуждающие огни освещают широкий путь искусства». Конечно, несмотря на это красивое сравнение, Серов, давший в этой статье много правильных, метких и тонких суждений, в данной цитате не вполне прав: меньше, чем Бетховен, и иначе, чем Бетховен, но Берлиоз тоже осветил путь дальнейшему развитию музыкального искусства.

Программность музыки Берлиоза, его постоянные искания, его смелое новаторство, значительность идейных замыслов, яркая живописность лучших произведений, достижения в области оркестра,—все это привлекало к нему симпатии классиков русской музыки. Еще М. И. Глинка писал в 1845 году Н. Кукольнику: «...в фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и вместе с тем новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр могучий и всегда новый — вот характер музыки Берлиоза...

---

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I, Музгиз, 1950, стр. 494.
[2] Там же, стр. 478.

У меня теперь несколько неизданных манускриптов Берлиоза, кои изучаю с невыразимым наслаждением».

В. В. Стасов высказал в «Отечественных записках» свои впечатления о концертах Берлиоза: «Хотя мы и не видим в Берлиозе Байрона, как его называли некоторые доброжелатели, но после каждого концерта его чувствуешь себя настроенным самым необыкновенным образом, совсем иначе, нежели после всегдашних концертов; чувствуешь, что потрясли, двинули в тебе самые высокие силы духа, будто ты присутствовал при чем-то великом—и, однакоже, не можешь дать себе в этом великом никакого отчета». Композиторами «Могучей кучки» Берлиоз весьма почитался (особенно в 60-е годы); Балакирев сделал переложение симфонии «Гарольд в Италии» для фортепиано в четыре руки. Отношение П. И. Чайковского к Берлиозу было более сдержанным и приближалось к взглядам Серова: признавая Берлиоза великим мастером оркестрового колорита, Чайковский критиковал его за мелодическую бедность. Так, в одном из музыкальных фельетонов от 10 марта 1873 года он пишет: «Берлиоз действует на воображение; он умеет занять и заинтересовать, но редко может тронуть. Бедный по части мелодического вдохновения, лишенный тонкого чувства гармонии, но одаренный поразительной способностью фантастически настраивать слушателя, Берлиоз всю свою творческую силу устремил на внешние условия музыкальной красоты. Результатом этого стремления были те чудеса оркестровки, та неподражаемая красивость звука, та картинность в музыкальном воспроизведении природы и фантастического мира, в которых он является тонким, вдохновенным поэтом, недосягаемо великим мастером» [1].

Лучшие произведения Берлиоза, являющиеся классическими образцами программной музыки, занимают достойное место в советской музыкальной жизни. «Фантастическая симфония», симфония «Гарольд в Италии», «Траурно-триумфальная симфония», «Ромео и Джульетта» и отрывки из «Осуждения Фауста» регулярно звучат на советской симфонической эстраде и в радиопередачах. В обширном репертуаре Ленинградской академической хоровой капеллы имеется «Реквием» Берлиоза, неоднократно исполнявшийся в Ленинграде и в Москве. Москвичи и ленинградцы также помнят исполнение полностью симфонии «Ромео и Джульетта».

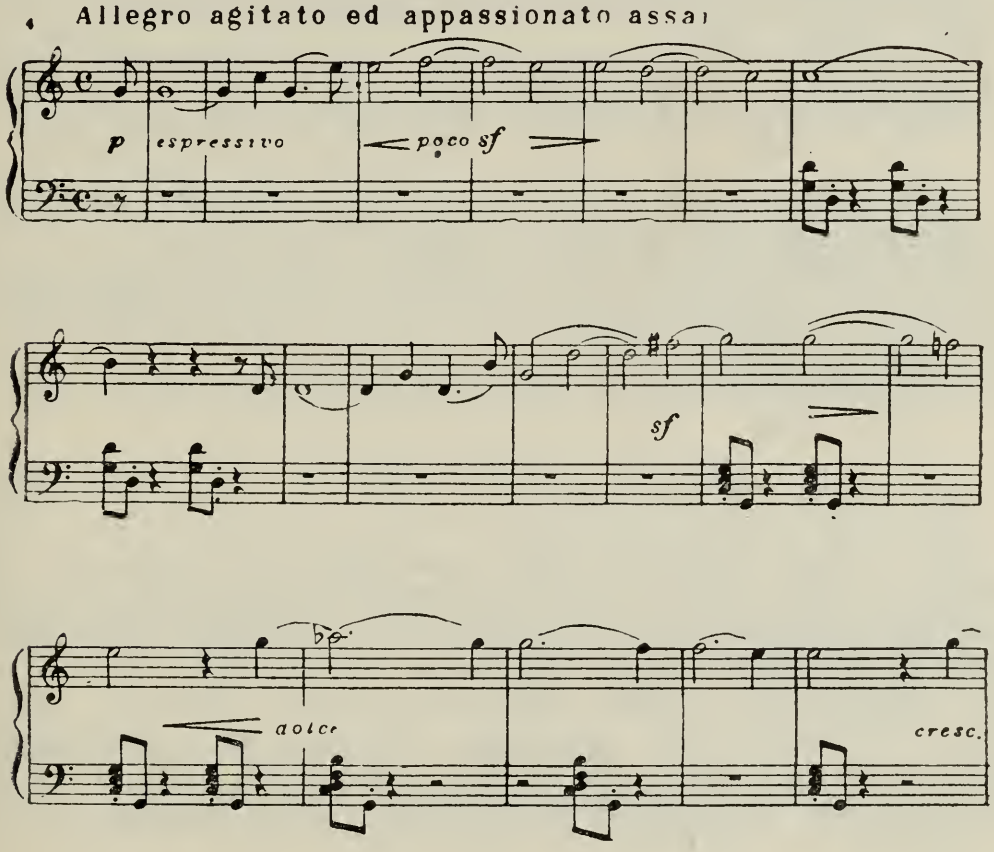
---

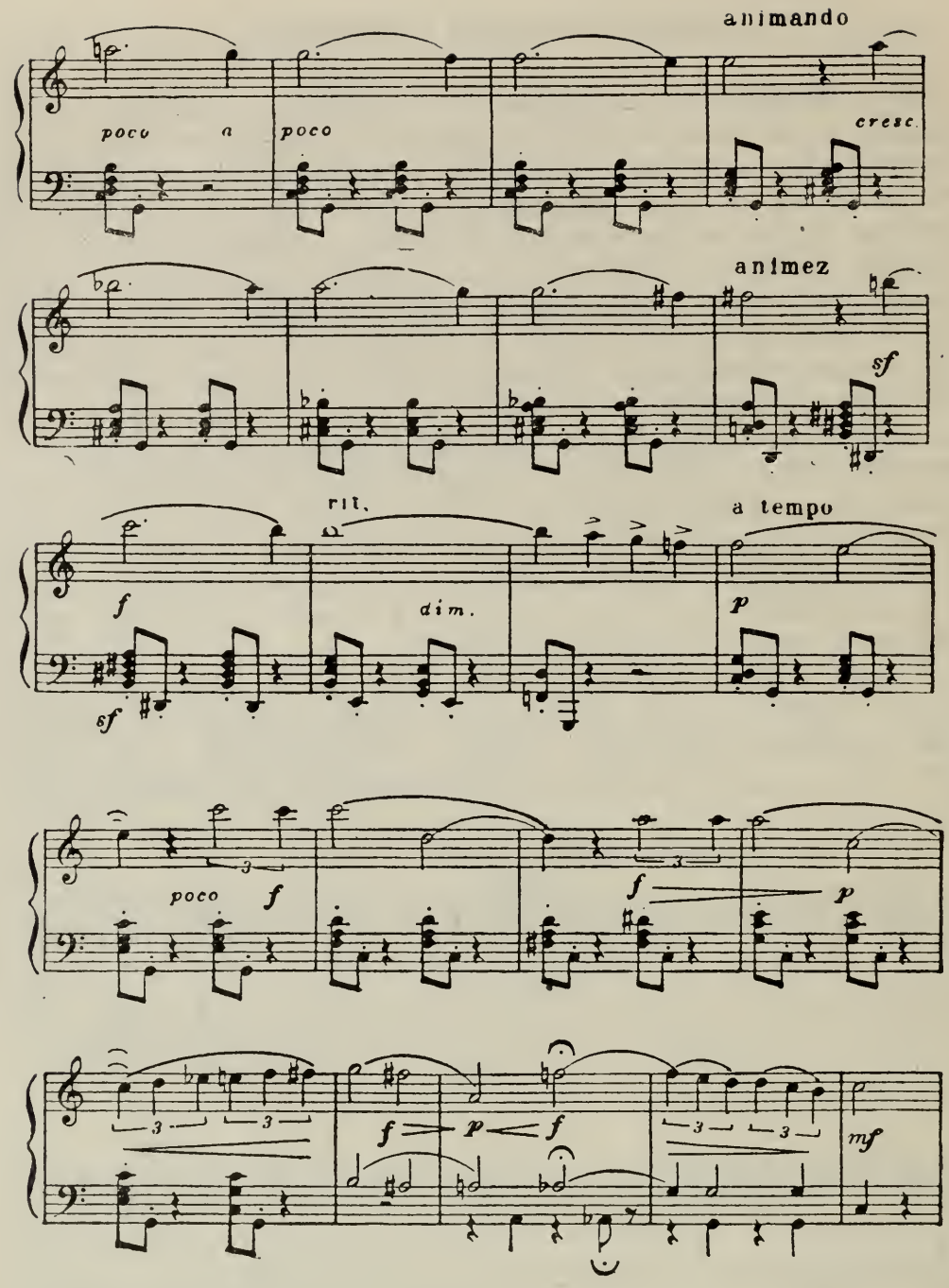
[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 133.

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ

«Фантастическая симфония» Берлиоза — одно из характернейших произведений французского программного романтического симфонизма. Имеющая подзаголовок «Эпизод из жизни артиста», она воплощает в романтико-фантастических образах переживания самого Берлиоза, вызванные его любовью к Гарриет Смитсон. В этом автобиографическое содержание симфонии, программа которой изложена самим Берлиозом следующим образом: «Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и горячим воображением отравляется опиумом в припадке любовного отчаянья. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы вызвать его смерть, погружает его в тяжелый сон, сопровождаемый странными видениями, во время которого его ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей (idée fixe), которую он находит и слышит повсюду».

Такого рода программа всей симфонии в целом предопределяет наличие в ней лейтмотива, появляющегося во всех частях и характеризующего образ возлюбленной, навязчивую идею. Вот как звучит эта тема в начале Allegro первой части:

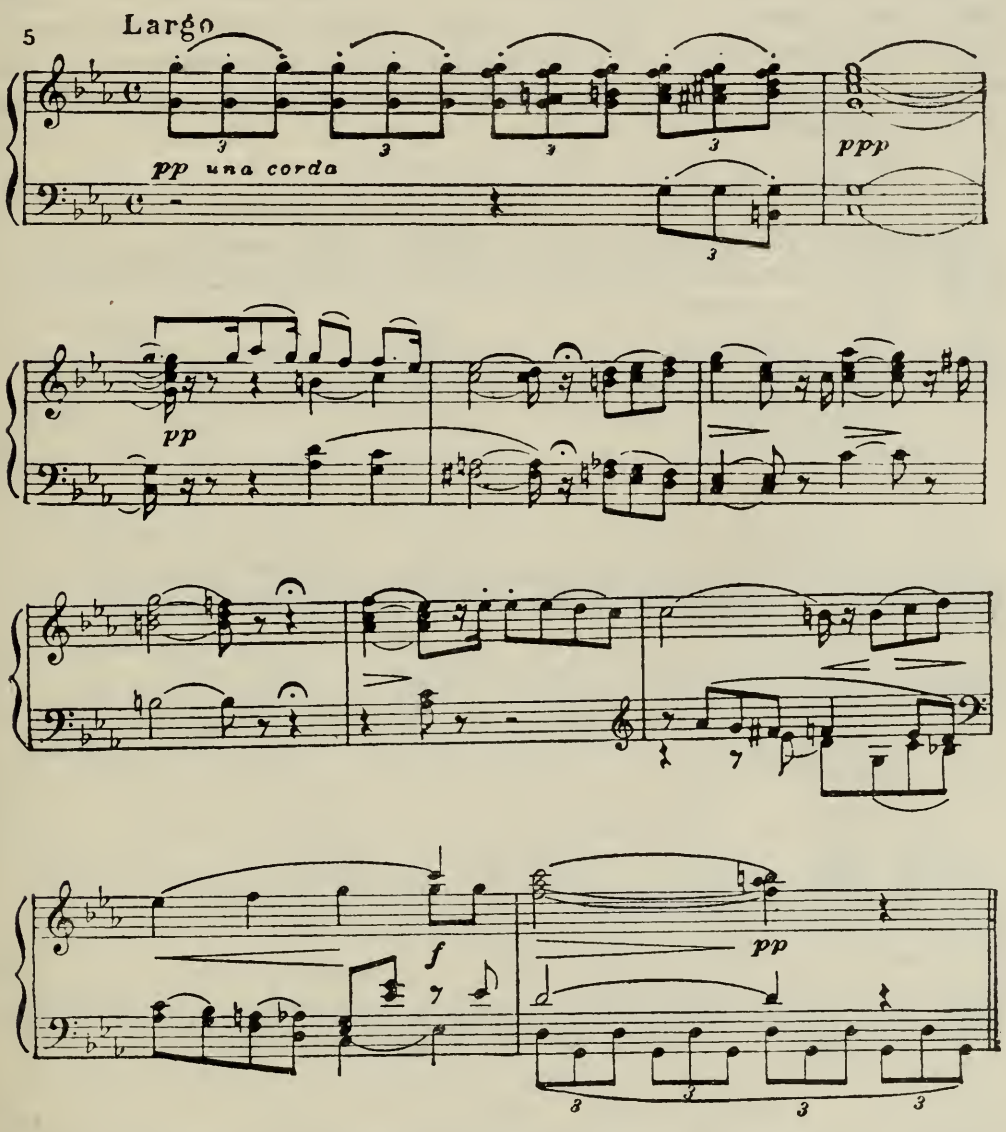




Не отличаясь сама по себе мелодическим богатством, не слишком, может быть, увлекательная, эта тема значительно выигрывает в оркестровом звучании и с каждой частью приобретает больший интерес. Это как раз отмечает Шуман в своей знаменитой статье о «Фантастической симфонии» Берлиоза: «Главный мотив симфонии, сам по себе не отличающийся ни значительностью, ни способностью к контрапунктической работе, выигрывает все больше в дальнейшем».

Первая часть симфонии носит название «Мечтания, страсти». Вот программа этой части: «Он вспоминает сначала это болезненное состояние души, эту неопределенность страстей, эту меланхолию, эту беспричинную радость, которую он испытал прежде, нежели увидел любимую; потом вулканическую любовь, которую она ему внезапно внушила, с ее раздирающими тревогами, с ее ревнивыми безумствами, припадками нежности, религиозными утешениями».

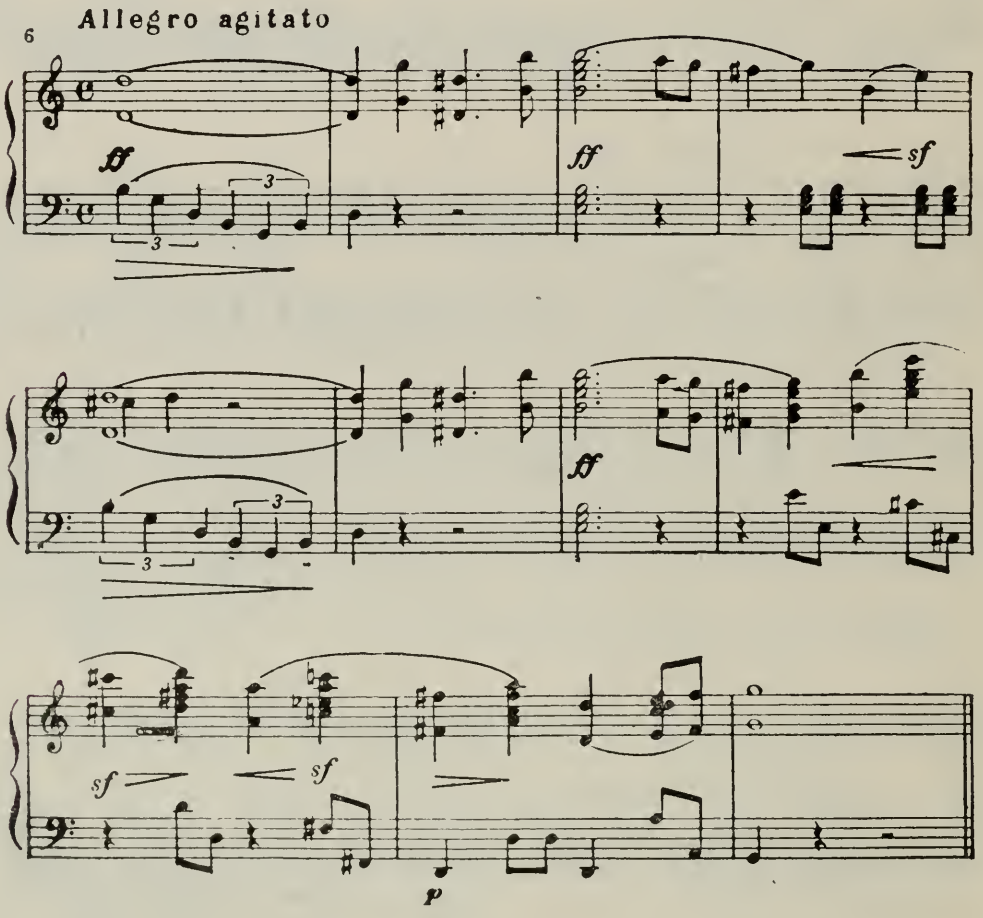
Первая часть. Начинается первая часть обширным медленным вступлением (Largo до минор) печально-меланхолического характера, тема которого, исполняемая скрипками, заимствована Берлиозом из романса юношеских лет «Эстелла»:



Нисходящие секундовые интонации «вздохов» придают музыке оттенок жалобы. После оживленного эпизода, вносящего ладовый (До мажор вместо до минора) и динами-

ческий контраст, снова звучит первая меланхолическая тема, но осложненная фигурациями, заимствованными из срединного эпизода. Таким образом создается трехчастная форма, реприза которой объединяет первую тему с элементами середины. Далее совершается довольно длительный переход к основному разделу первой части Allegro agitato e appassionato assai, написанному в сонатной форме, однако, с отступлениями от общепринятой схемы сонатного аллегро.

Здесь основной темой, разрабатываемой на протяжении всей части, является уже охарактеризованный выше лейтмотив возлюбленной (см. пример 4). Это и есть главная партия. Вначале тема излагается первыми скрипками, удвоенными флейтой, что придает ей лирически-задушевный характер. Ведущая роль темы в первой части симфонии заключается, между прочим, в том, что первый ее элемент содержится и в побочной партии, которая одновременно является заключением экспозиции:



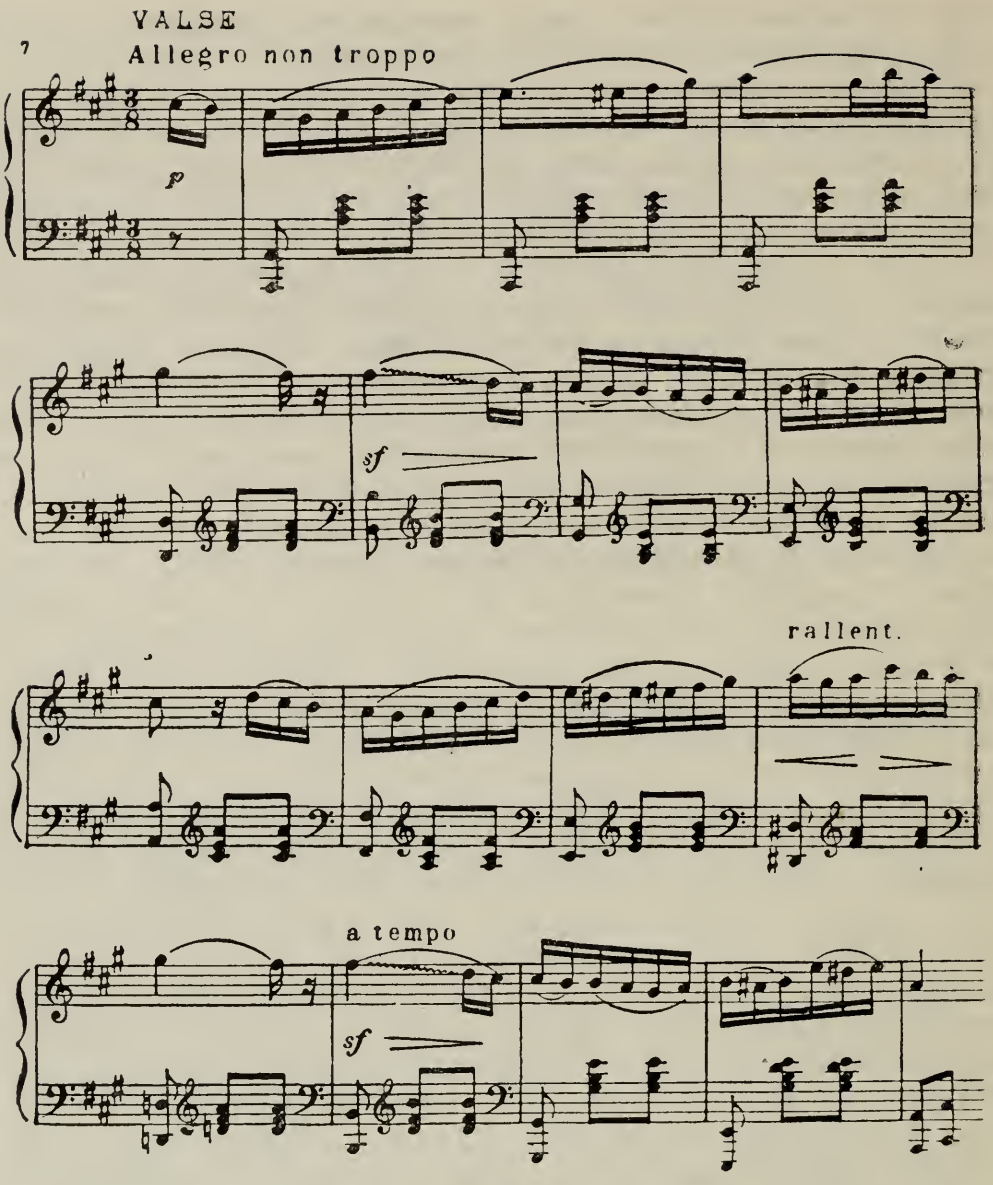
Побочная партия не контрастна главной и даже не выделяется в самостоятельный образ. Программный замысел первой части («Мечтания, страсти») не предполагает столкновения контрастных образов. Но отсутствие контраста внутри

Allegro компенсируется ярким контрастом между Allegro в целом и большим медленным вступлением.

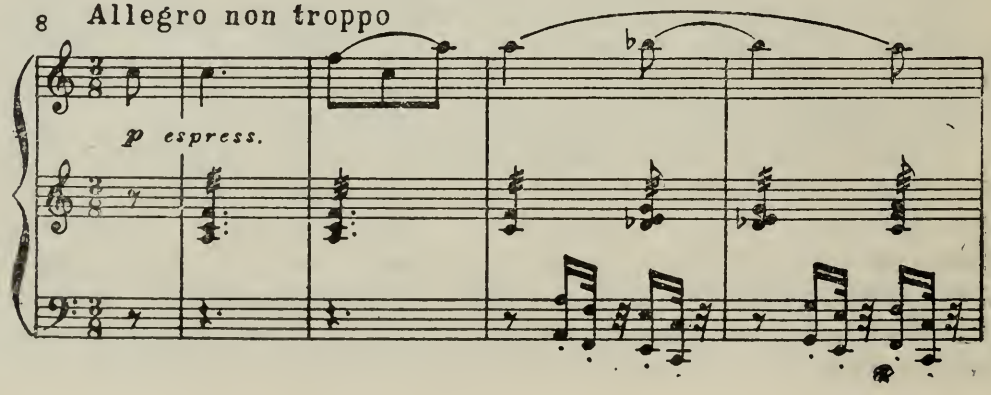
Разработка заключает в себе три волны нарастания. В первом разделе разработки проводятся темы главной и побочной партий: первый элемент главной партии, развивающийся путем восходящих секвенций у альтов, виолончелей и контрабасов, к которым присоединяется фагот, все больше усиливается по звучности и приводит к первому взрыву. Низвергающиеся и вздымающиеся хроматические ходы всей струнной группы, поддержанные в высших точках подъема духовыми, завершаются мощным ударом всего оркестра на квинтсекстаккорде Ре мажора. Внезапно наступает тишина — три такта паузы. Над этой паузой Берлиоз написал слово «silenzio», что означает «тишина». Очень мягко, pianissimo, берет валторна звук ре, постепенно ослабляя его на протяжении восьми тактов. На этом фоне первые и вторые скрипки робко и едва слышно вступают с начальной квартовой интонацией главной темы. Наконец, тема полностью проводится деревянной группой в Соль мажоре. Так начинается вторая волна нарастания, постепенно приводящая к изложению и развитию побочной партии от pianissimo к fortissimo. Третья волна нарастания представляет собой как бы собирание сил для мощного утверждения главной темы в репризе; в разных инструментах звучат обрывки основной темы. Далее, подобно началу разработки, путем восходящих секвенций длительно развивается первый элемент этой темы. Но здесь виолончели и альты проводят его канонически, что еще больше усиливает динамику нарастания. Наконец, определяется главная тональность До мажор и весь оркестр (tutti) fortissimo возглашает основную тему. Так начинается реприза, в которой отсутствует побочная партия, что составляет некоторое своеобразие данной сонатной формы. Мощное утверждение темы главной партии в начале репризы является динамической кульминацией первой части симфонии. К концу первой части происходит постепенное затухание, и в коде главная тема звучит умиротворенно, как бы растворяясь в заключительных плагальных последованиях аккордов.

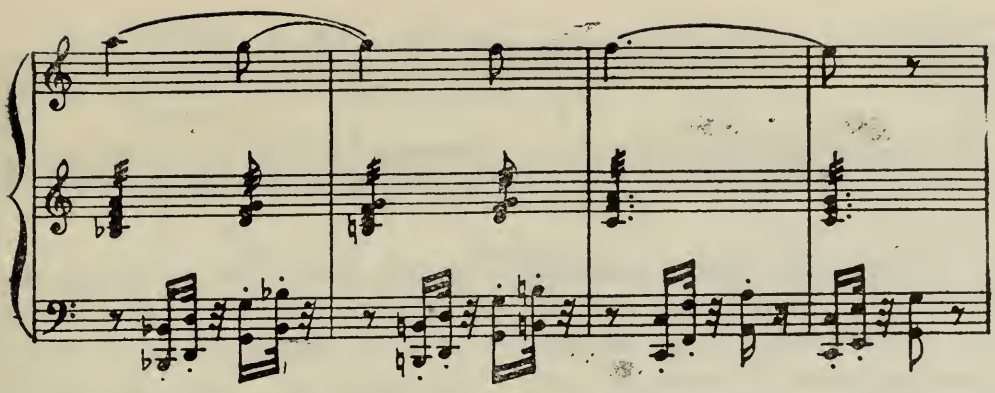
Состав оркестра в первой части симфонии еще не выходит из рамок обычного классического (бетховенского) оркестра. Во второй части появляются две арфы (впервые в симфонической музыке), но зато исчезают фаготы и трубы.

Вторая часть. Программа второй части симфонии: «Бал. Он встречает возлюбленную на балу среди шума пышного празднества». После нарядного, декоративного вступления, исполняемого тремолирующими струнными и двумя арфами, начинается вальс в Ля мажоре, отличающийся большим изяществом и грацией, мягкий и тонкий по мелодическим очертаниям:



В качестве средней части вальса (как бы его трио) вступает лейтмотив возлюбленной, но ритмически измененный и подчиненный тому же движению вальса:

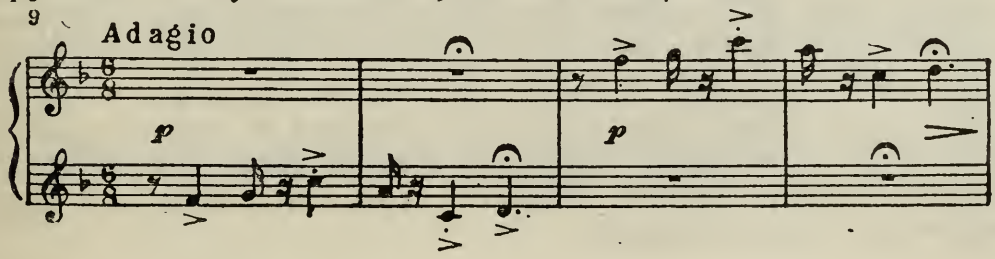


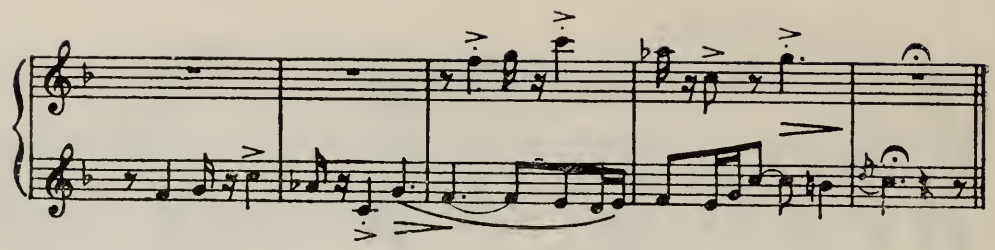


Следует отметить не только мелодический, но и тембровый контраст между темой возлюбленной, исполняемой деревянными духовыми инструментами, и основной темой вальса, звучащей преимущественно в струнной группе. В репризе тема вальса более пышно инструментована. Мотив возлюбленной появляется еще один раз в коде этой части, но здесь его исполняет кларнет соло при полном молчании всего оркестра, если не считать выдержанных звуков флейты и валторны.

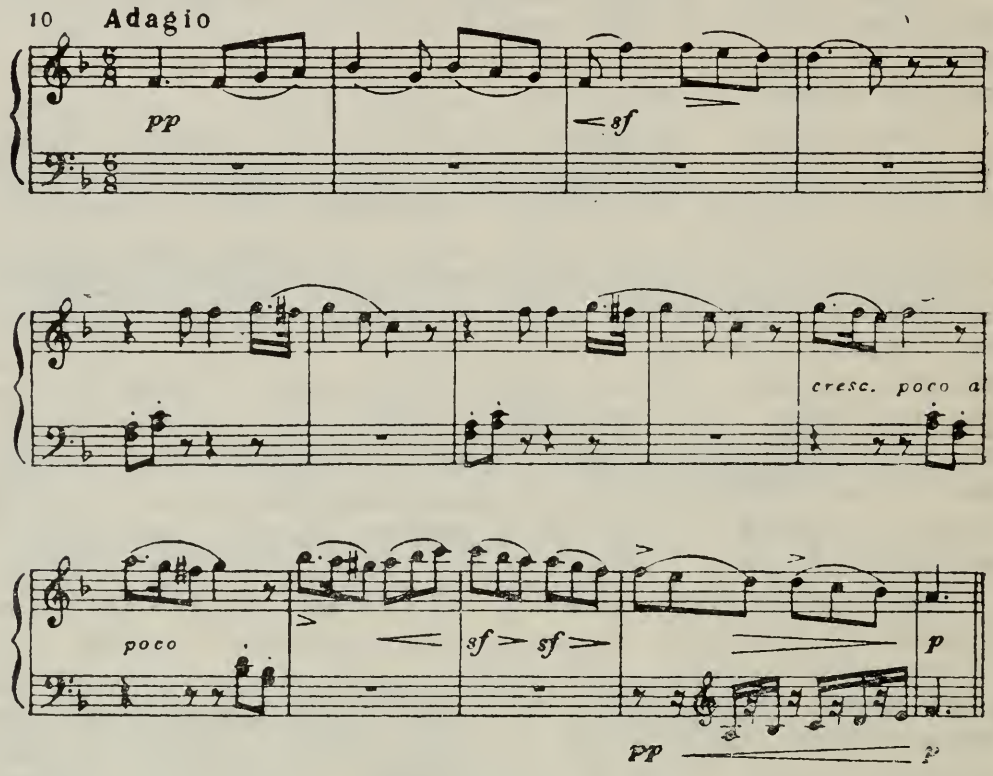
Третья часть. Программа третьей части (Adagio): «Сцена в полях. Летний вечер в деревне. Он (музыкант) слышит двух пастухов, которые поочередно наигрывают свои пастушьи напевы. Этот пасторальный дуэт, место действия, легкий шелест деревьев, нежно колыхаемых ветром, несколько проблесков надежды, зародившихся в нем недавно,—все это внедряет в его сердце необычный покой, придает его мыслям более радостную окраску. Но она (навязчивая идея) появляется снова, его сердце сжимается, его мучают злые предчувствия, — что, если она его обманет... Один из пастухов вновь наигрывает свою наивную мелодию, другой ему больше не отвечает. Солнце садится... отдаленный раскат грома... одиночество... молчание...»

Этот музыкальный пейзаж, являющийся одним из поэтичнейших вдохновений Берлиоза, исключительно тонкий по оркестровому колориту, раскрывает вместе с тем типичный для романтизма психологический мотив: противопоставление одинокого героя, мятущегося, занятого своими личными переживаниями, своей тоской и страданиями и величавой природы, на лоне которой он ищет забвенья и покоя. Начинается третья часть симфонии перекличкой английского рожка и гобоя, имитирующих пастушеские свирельные наигрыши:

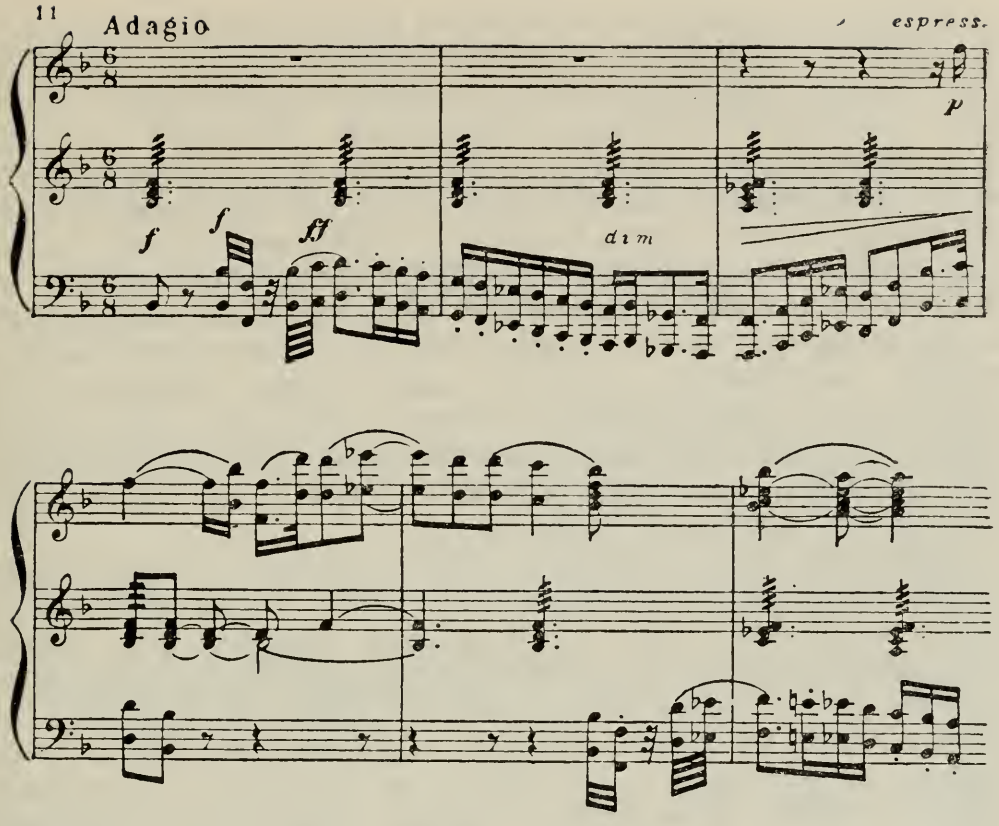




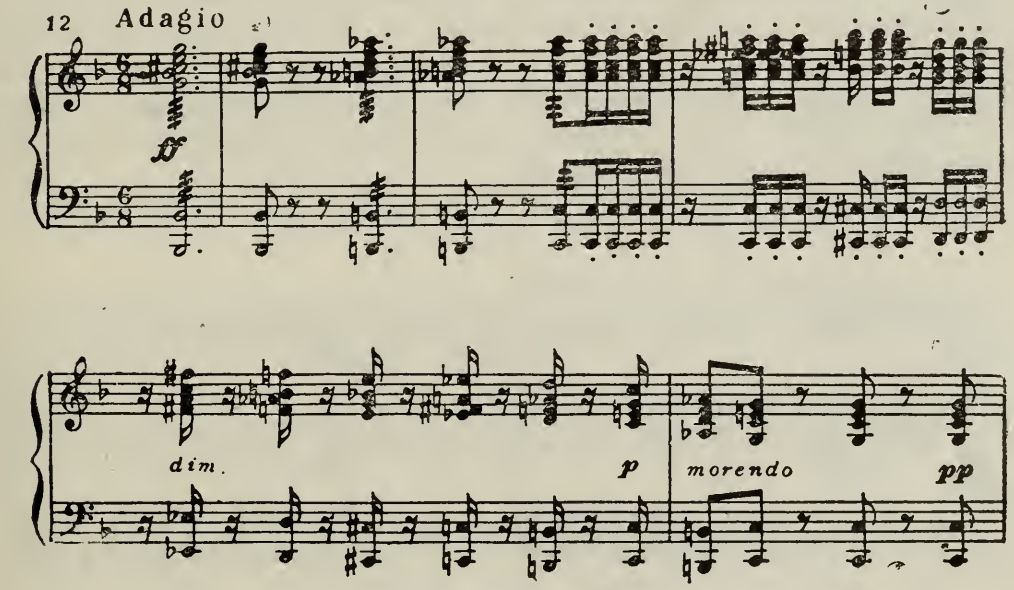
Спокойный напев, каждая фраза которого заканчивается длительной ферматой, пентатоническая структура первой фразы, медленный темп, звучности гобоя и английского рожка, фа-мажорная (пасторальная) тональность, — все это вместе взятое ярко воплощает образ природы, спокойствие полей. Далее скрипки, удвоенные флейтой, поют основную тему этой части — такую же спокойную и ясную, светлую, простую и созерцательно-пасторальную:



Широко и медлительно развиваясь, тема постепенно приводит к беспокойным фигурам скрипок, на фоне которых она же звучит у виолончелей, альтов и фаготов. Но, переданная в низкий регистр и сопровождаемая беспокойными фигурами скрипок, она приобретает более затемненный, более тревожный, взволнованный характер. Волнение нарастает особенно там, где на фоне тремолирующих скрипок и альтов и (нисходящих и восходящих) пассажей виолончелей, контрабасов и фаготов флейта и гобой проводят (снова в измененном виде) лейтмотив возлюбленной:



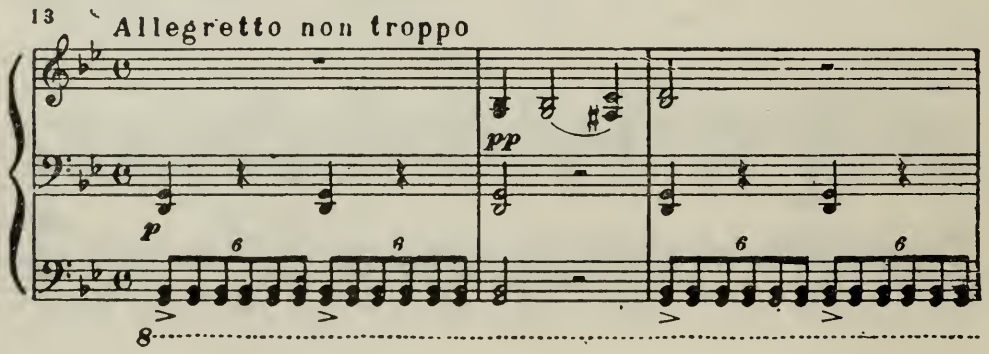
Это — замечательное выражение душевного смятения героя, отчаявшегося в своей любви. Бурное возбуждение достигает своего апогея в звучании всего оркестра на уменьшенных септаккордах. Хроматический спад diminuendo передает как бы изнеможение после пароксизма отчаянья:

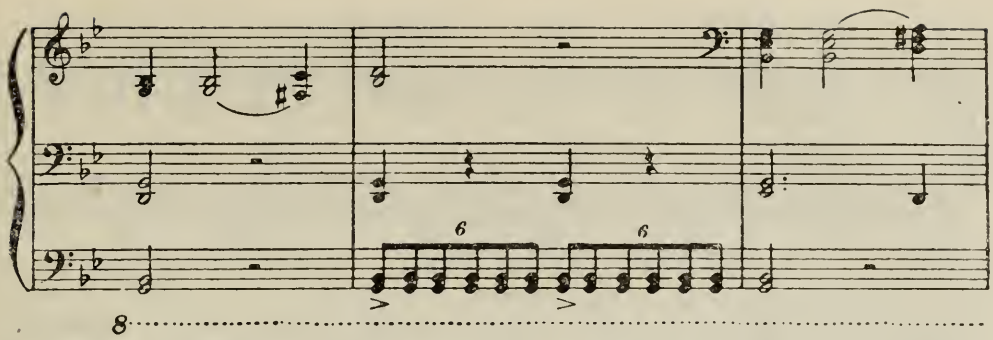


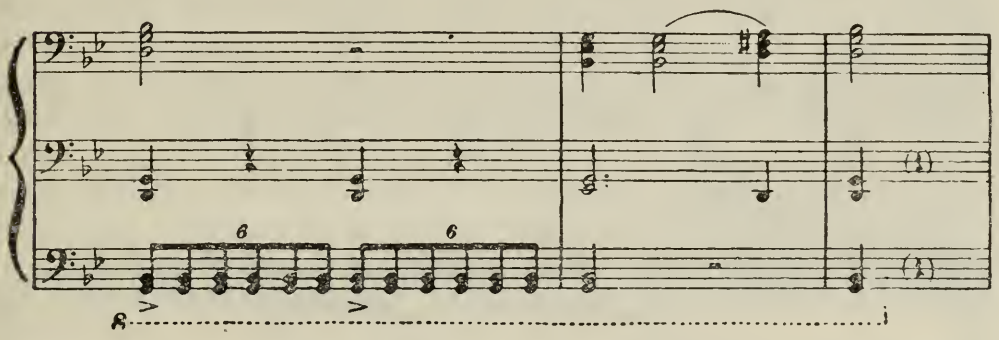
Дальше начинается постепенное успокоение. Правда, основная тема третьей части, звучащая у вторых скрипок, еще некоторое время сопровождается беспокойными фигурами остальных струнных и контрапунктирующими фразами духовых, но общий колорит проясняется, оркестровая звучность становится прозрачной, и даже отрывок мотива возлюбленной звучит ясно и светло. Снова наступает блаженный покой. Английский рожок играет тот же свирельный напев пастуха. Но гобой ему не отвечает. Отдаленные раскаты грома изображаются при помощи тремоло четырех литавр (смелый прием использования солирующих литавр, как средство звукописи, до Берлиоза не встречавшийся). Свирель смолкает, гроза уходит, полная тишина. При всей романтической природе этой части, она, несомненно, навеяна «Сценой у ручья» из шестой (пасторальной) симфонии Бетховена.

Четвертая часть. Четвертая часть симфонии (Allegretto non troppo соль минор) представляет собой резкий контраст не только к третьей части, но и ко всем предыдущим частям симфонии. Ее программа: «Шествие на казнь. Ему снится, что он убил свою возлюбленную и что его, осужденного на смерть, ведут на казнь. Шествие приближается под звуки марша, то мрачного и жестокого, то блестящего и торжественного. Глухой шум мерных шагов чередуется с взрывами громких криков. В конце на мгновение появляется навязчивая идея, как последняя мысль о любви, прерываемая роковым ударом».

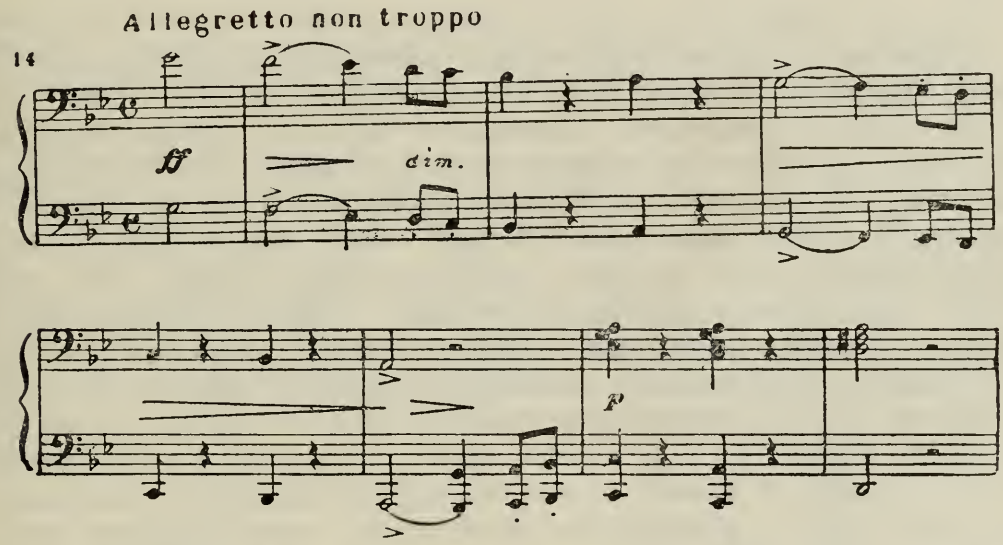
По музыке — это мрачный и зловещий марш, в котором Берлиоз, в отличие от предыдущих частей, использовал громадный оркестр с участием тяжелой меди (три тромбона, две тубы) и большого количества ударных (четыре литавры, тарелки и большой барабан). Глухой рокот литавр, мерные отстукивания pizzicato виолончелей и контрабасов, разделенных на четыре партии, синкопирующие фразы валторн, подготовляющие характерную ритмоинтонацию марша, — создают впечатление еще далекого, глухого, но неумолимо приближающегося страшного шествия:



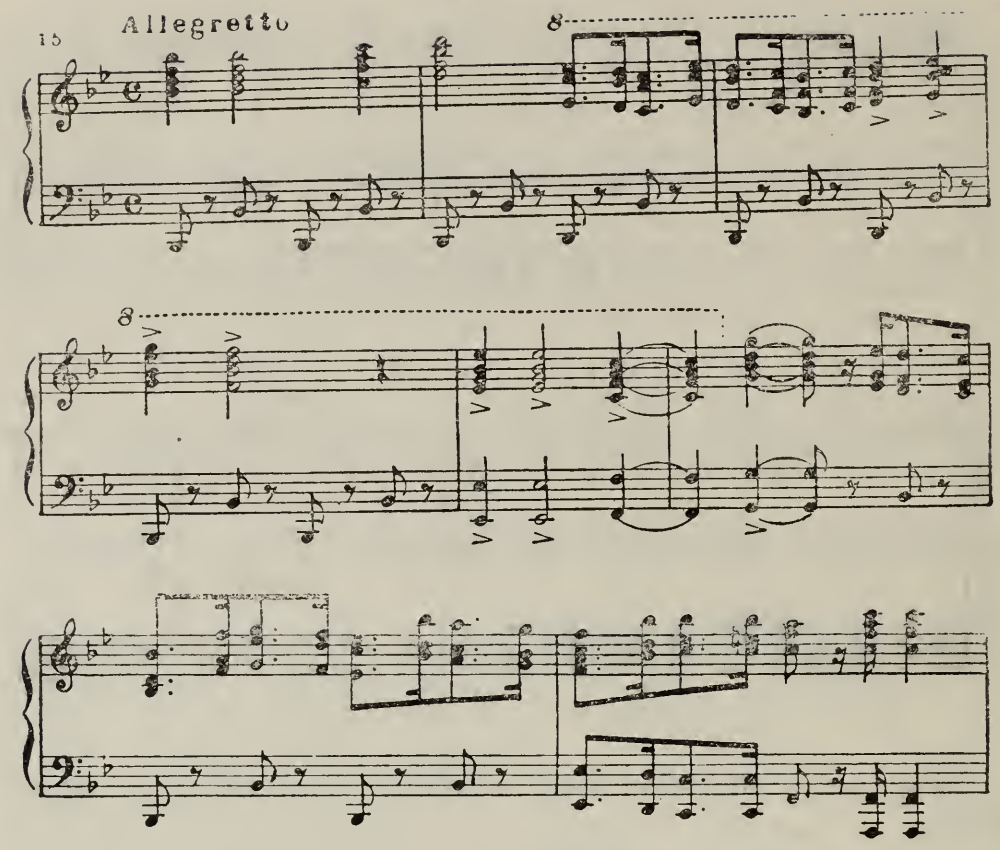




Появляется основная тема марша у виолончелей и контрабасов:



В прямолинейном движении сверху вниз; в отрывочности стаккатирующих звуков, в минорном ладе есть что-то грозное, роковое. Марш усиливается, приближается, осложняется контрапунктирующими голосами низких струнных и фаготов, перебивается свирепыми возгласами деревянных и медных духовых. Стремительный взлет приводит к появлению новой темы марша («блестящего и торжественного», как написано в программе), исполняемой всей духовой группой (деревянной и медной):

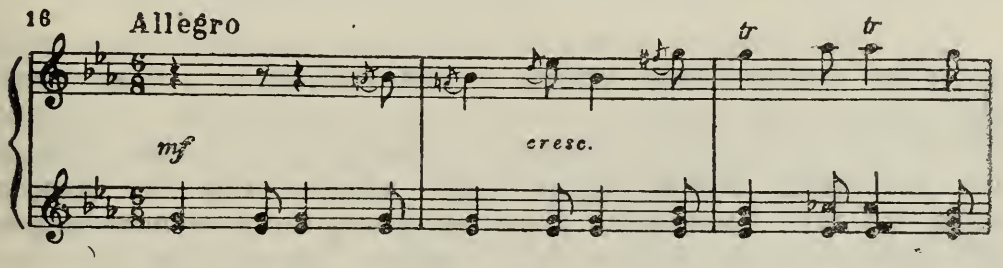


Начальная синкопированная ритмоинтонация связывает тему марша с фразами валторн во вступлении (см. прим. 13). Блестящая, сверкающая звучность меди, пунктирный ритм, ми-бемоль-мажорная тональность создают триумфальный характер. Но в этой триумфальности есть что-то зловещее и жестокое. При возвращении первой темы марша использован необычайный оркестровый эффект, придающий ей жуткий и несколько гротескный оттенок: тема распределяется между разными группами оркестра, причем первый звук темы берется струнными pizzicato, второй и третий звуки — смычками (arco), четвертый и пятый звуки — деревянными духовыми. Кроме того, в паузах темы раздаются глухие удары сначала меди, а затем литавр, тарелок и барабана. Постепенно развиваясь и усиливаясь, тема звучит мощно в tutti всего оркестра fortissimo. Развитие продолжается, движение становится все более стремительным, господствует пунктирный ритм, резко обозначаются динамические, тембровые и гармонические контрасты. Особенная резкость и сила достигается там, где, чередуясь друг с другом, все духовые инструменты повторяют в пунктирном ритме ре-бемоль-мажорный аккорд (находящийся в крайне далеком, тритонном отношении к основной тональности), а струнные вместе с литаврами в том же ритме повторяют соль-минорный аккорд. Дальше проис-

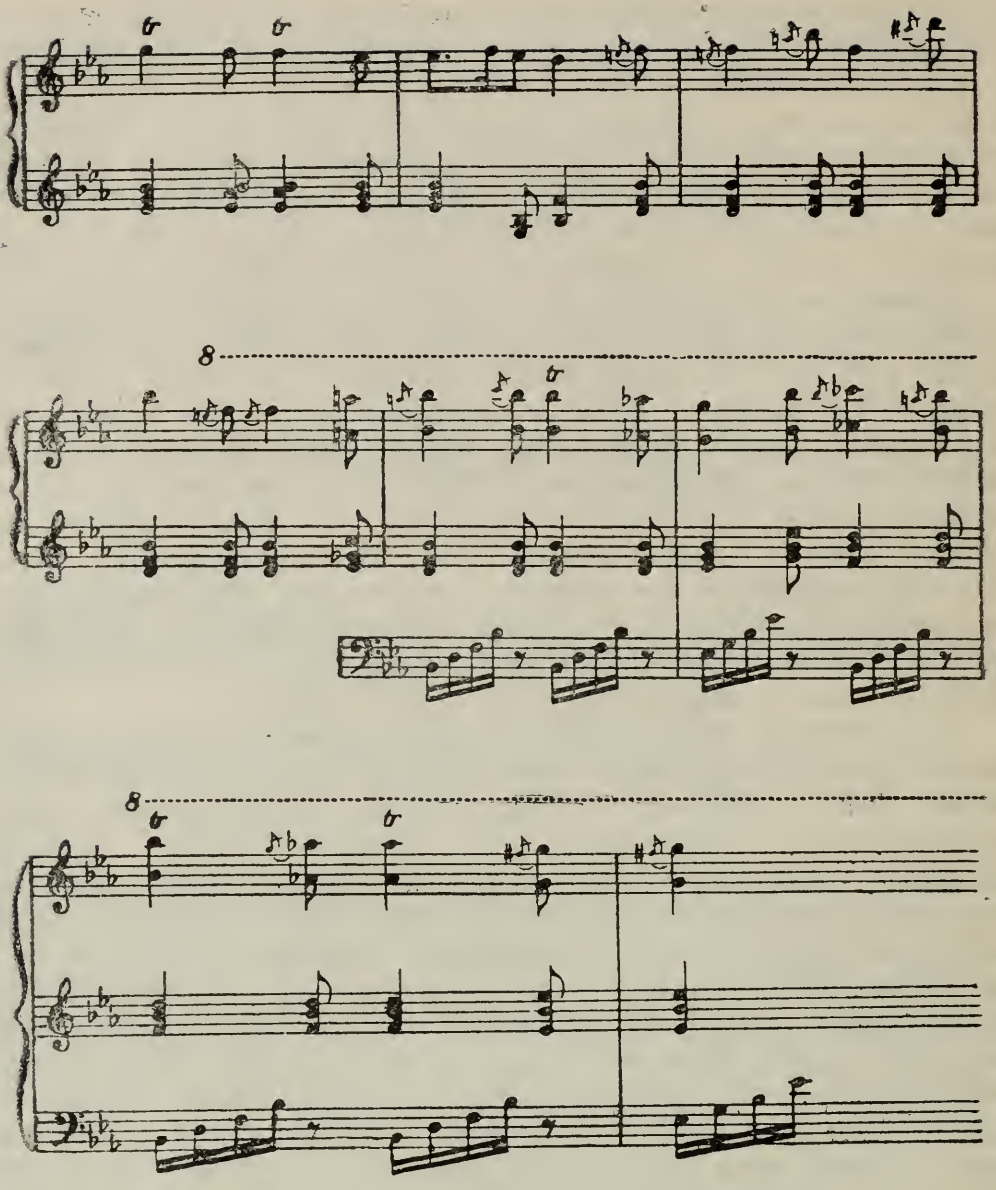
ходит сжатие и учащение этого чередования вплоть до одного звука в каждой группе, при общем ослаблении динамики (от forte к pianissimo). Вдруг новый взрыв fortissimo и внезапная тишина, во время которой одинокий кларнет начинает петь мотив возлюбленной. Но он не заканчивается, а пресекается «роковым ударом» всего оркестра. Заключительные аккорды, сопровождающиеся грохочущими литаврами и мощными ударами тарелок и барабана, возвещают свершившуюся казнь.

Пятая часть. Программа пятой части (Larghetto. Allegro): «Сон ночью на шабаше ведьм. Он видит себя на шабаше, среди ужасного скопища теней, колдунов, всякого рода чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы смеха, отдаленные крики, которым как будто отвечают другие. Мелодия любимой вновь появляется; но она потеряла свой характер благородства и застенчивости; она превратилась в непристойный, пошлый и причудливый танец; это «она» прибыла на шабаш. Рев радости при ее прибытии... она смешивается с дьявольской оргией... Звуки погребального колокола, шутовская пародия на «Dies irae» [1]. Хоровод шабаша, вихрь шабаша и «Dies irae» вместе».

Шелестящее tremolo разделенных скрипок и альтов в высоком регистре, глухие, словно подземный гул, ходы виолончелей и контрабасов, хроматически опускающиеся ряды уменьшенных септаккордов, писк флейты пикколо, большой флейты и гобоя на одном повторяющемся звуке до, которому, как эхо, отвечает засурдиненная валторна, — создают причудливый, фантастический колорит. Неожиданно кларнет in C на фоне легких ритмических ударов литавр и барабанной дроби играет мотив возлюбленной. Но он неузнаваем: форшлаги и трели, быстрый темп, танцевальный ритм придают ему искаженный характер. Через короткое время после небольшой стремительной интерлюдии Allegro assai этот же мотив звучит еще более гротескно, даже вульгарно-крикливо благодаря пронзительному тембру кларнета in Es (кларнет пикколо), к которому присоединяется свистящий звук флейты пикколо:

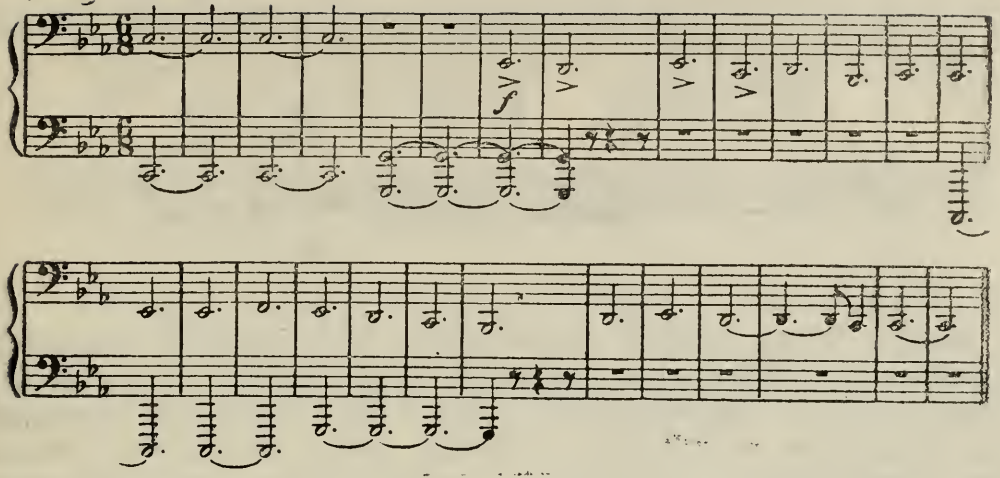


[1] «Dies irae» — день гнева, одна из частей заупокойной мессы (Реквием).



Так, деформируя основной лейтмотив, Берлиоз характеризует свою «навязчивую идею», превратившуюся в «непристойный танец», как сказано в программе. Движение становится неистовым, вихревым и внезапно обрывается. После нисходящих унисонных ходов виолончелей, контрабасов и фаготов раздается звук колоколов. Еще несколько попыток возобновить вихревое движение танца, но колокола останавливают его. На фоне колоколов, в мрачном звучании двух туб и фаготов в низком регистре, появляется мотив средневековой секвенции «Dies irae»:

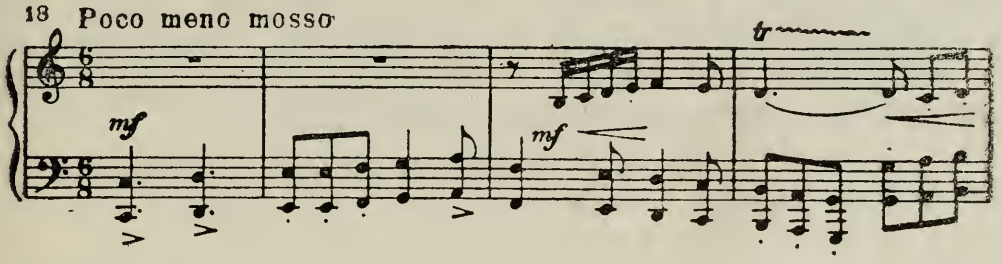
17 Allegro

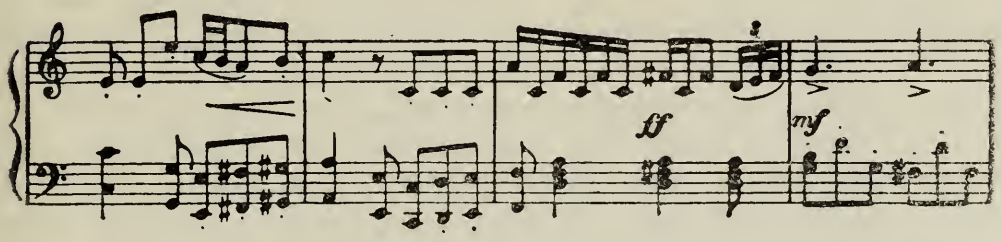


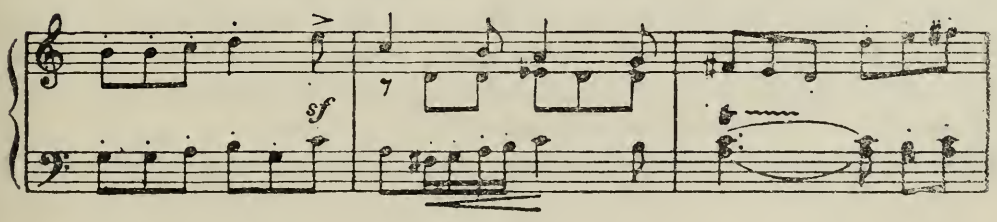
Валторны и тромбоны повторяют тему строгого хорала в уменьшении с иной ритмической акцентировкой, с обратным размещением сильных и слабых долей. Далее еще более ускоренно проводят тему деревянные вместе с струнными pizzicato. Это и есть шутовская пародия на заупокойную мессу.

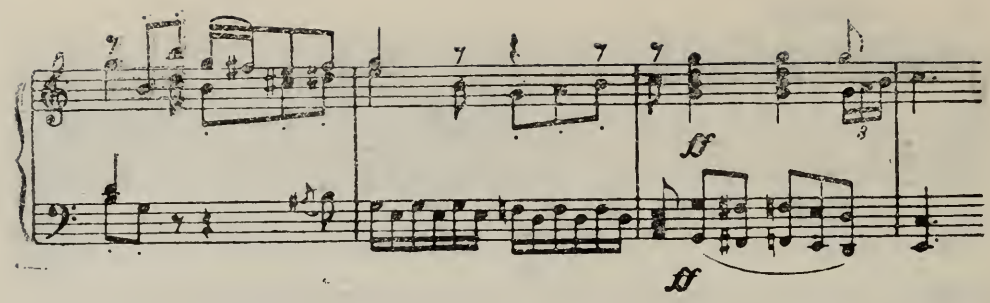
Постепенно подкрадываясь, возобновляется прежнее движение танца. Начинается хоровод шабаша («Ronde de sabbat»), построенный в виде фугато:

18 Poco meno mosso









Вихрь танца растет, захватывает все больший диапазон звучания и, вовлекая в движение весь оркестр, приобретает оргиастический характер. Но постепенно звучность спадает и переходит в глухой рокот. Фугато танца становится странным, причудливым благодаря превращению диатонической темы в хроматическую и общей ладовой неустойчивости всего эпизода. Звучность снова растет от pianissimo к fortissimo, и мотив танца как бы обретает первоначальный диатонический облик. Но здесь танец контрапунктически сочетается с мотивом «Dies irae».

В дальнейшем развитии сатанинского танца, демоническая фантастика которого перекликается с романтической вальпургиевой ночью из «Фауста» Гёте, ошеломляет новая оркестровая находка Берлиоза: скрипки и альты col legno (удары по струнам обратной стороной, древком смычка) как бы изображают стук костей, танец скелетов. Бесовская оргия разгорается все больше и больше. Стремительным натиском буйного танца завершается симфония.

ФЕРЕНЦ ЛИСТ

1811-1886

Ференц Лист — гениальный венгерский композитор и пианист, величайший художник-музыкант венгерского народа. Прогрессивная, демократическая направленность творческой деятельности Листа связана в значительной степени с освободительной борьбой венгерского народа, с демократической венгерской культурой, выдвинувшей наряду с Листом великого классика венгерской поэзии Шандора Петефи. Петефи в области поэзии и Лист в области музыки отразили думы, чаяния и устремления венгерского народа в период его борьбы за национальную независимость.

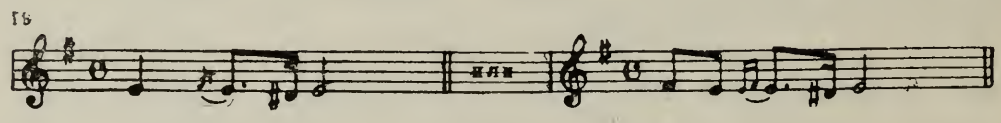
Гнет австрийской Габсбургской монархии тормозил развитие национальной экономики и культуры в Венгрии. Это и явилось главной причиной революции, вспыхнувшей в стране в марте 1848 года. Национально-освободительная борьба народа против ига Австрийской монархии слилась с борьбой против феодально-помещичьего строя в самой Венгрии. Но революция 1848—1849 годов потерпела поражение, и Венгрия снова оказалась под гнетом австрийской монархии.

Национально-освободительная борьба венгерского народа, его революционные выступления обусловили характер и содержание передового демократического венгерского искусства. Интерес к своей национальной культуре, к жизни народа и его борьбе, к песенному и поэтическому народному творчеству — все это характеризует деятельность передовых венгерских художников, и в том числе музыкантов, среди которых наиболее значительными являются: основоположник национальной венгерской оперы Ференц Эркель (1810—1893) и Ференц Лист. В значительной части произведений этих выдающихся мастеров использован венгерский музыкальный фольклор, отличающийся большим богатством и своеобразием.

Народнопесенное творчество венгров своими корнями уходит в глубокую древность. К X веку относятся сведения о венгерских народных музыкантах-певцах и сказителях, исполнявших свои песни под аккомпанемент струнного щипкового инструмента — кобоза. Содержанием многих крестьянских песен древнего происхождения являются исторические события из жизни венгерского народа.

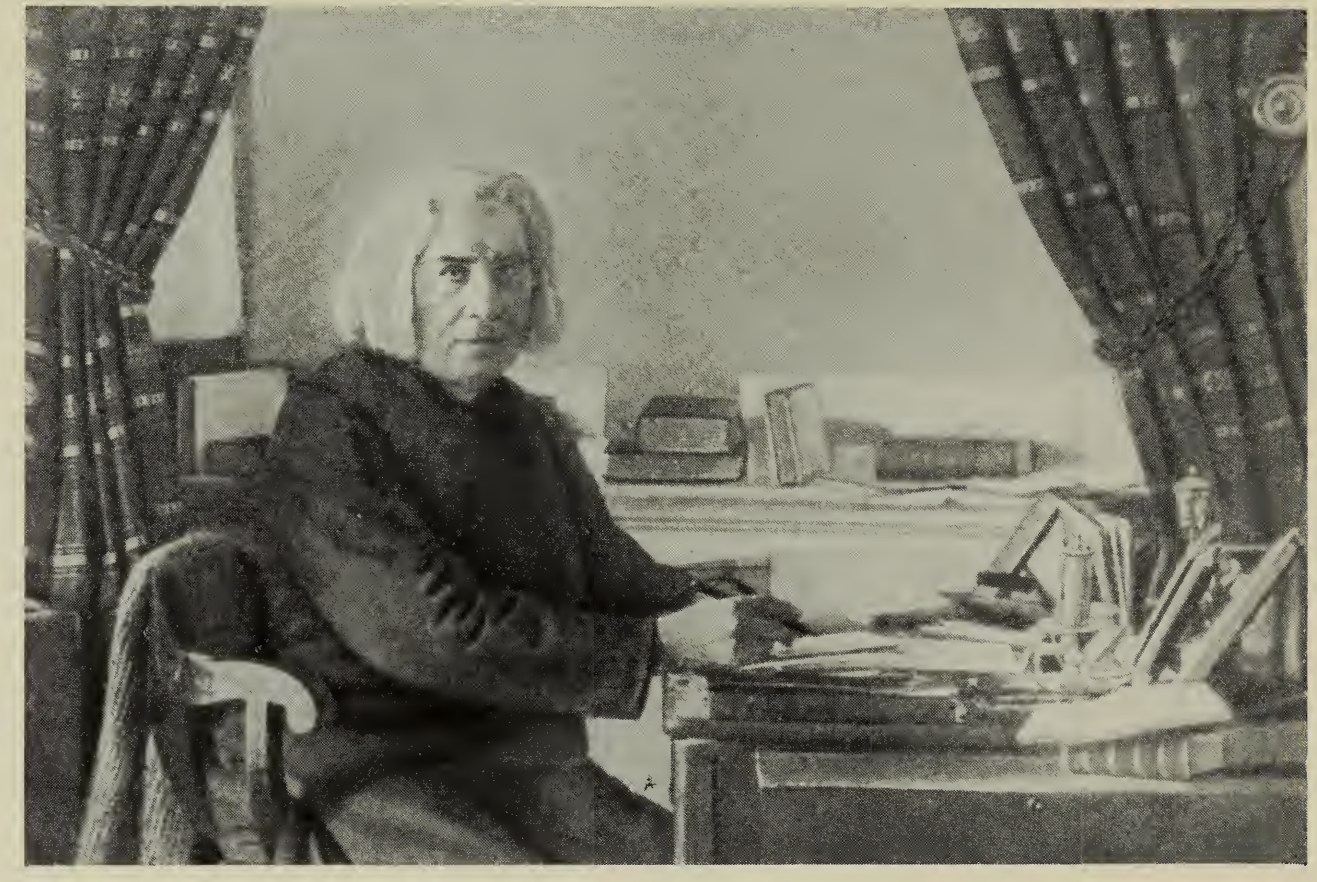
Различаются два основных типа песен: речитативно-импровизационный и песенно-танцевальный. Ладовая структура обычно—пятиступенный бесполутоновый звукоряд (пентатоника). В дальнейшем происходит процесс обогащения песенных жанров и изменения их ладового строения: начинают преобладать диатонические натуральные лады (дорийский, миксолидийский и другие).

От крестьянского венгерского фольклора значительно отличается городской музыкальный фольклор, впервые разработанный в творчестве венгерских композиторов-скрипачей конца XVIII, начала XIX века и получивший название «вербункош». Музыка этих песен и танцев отличается ритмическим и ладовым своеобразием: для нее характерна, например, так называемая «венгерская гамма» — семиступенный звукоряд с двумя увеличенными секундами (между третьей и четвертой и между шестой и седьмой ступенями). Для нее также характерен следующий оборот, обычно заключающий предложение или период:



Образцом стиля «вербункош» может служить знаменитый «Ракоци-марш», ставший знаменем национально-освободительной борьбы венгерского народа. Интонационное и ритмическое своеобразие венгерской музыки, ее темпераментность и пылкость явились причиной того, что к ней обращались не только композиторы венгерского происхождения, как Лист в своих венгерских рапсодиях и ряде других произведений, но и композиторы других стран и народов: Шуберт в «Венгерском дивертисменте», Брамс в венгерских танцах и в финале фортепианного квартета и другие. «Ракоци-марш» получил творческую обработку не только у венгра Листа (15-я рапсодия), но и у француза Берлиоза («Осуждение Фауста»). Среди венгерских национальных танцев мировую популярность заслужил чардаш.

Характерные ритмы, ладовые и мелодические обороты, а то и подлинные мелодии венгерской народной музыки (преимущественно городской типа «вербункош») получили твор-



ФЕРЕНЦ ЛИСТ

ческое претворение и обработку в многочисленных произведениях Листа, в их музыкальных образах. В самой Венгрии Листу пришлось жить сравнительно немного. Его деятельность в основном протекала за пределами родины — во Франции, Германии, Италии, где он (в особенности во Франции и Германии) играл выдающуюся роль в развитии передовой музыкальной культуры. Оставаясь венгерским художником, Лист одновременно усваивал и органически претворял различные элементы французской, немецкой и итальянской музыкальных культур, сыгравших в его творчестве весьма важную роль. С музыкальной жизнью Германии (творческой, музыкально-театральной, концертной) он был тесно связан и внес большой вклад в развитие немецкой передовой музыкальной культуры.

Существенной стороной деятельности Листа являлась активная поддержка молодых национальных музыкальных школ (чешской, норвежской, испанской); один из первых среди западноевропейских музыкантов Лист широко пропагандировал русскую музыку. Все это говорит о нем, как о передовом художнике, деятельность которого отличалась огромным масштабом и размахом.

Живя вдали от Венгрии, Лист как композитор и музыкально-общественный деятель был с ней творчески связан, много раз посещал ее и оставался верным сыном своего народа. Свидетельством этому служат прежде всего его произведения, в различной степени воплощающие образы и картины Венгрии и жизнь венгерского народа: 19 венгерских рапсодий, «Венгерская фантазия» для фортепиано с оркестром, «Траурное шестие» («Funérailles») для фортепиано, симфоническая поэма «Венгрия», «Гранская месса», цикл фортепианных пьес «Венгерские портреты», представляющий собой музыкальные характеристики выдающихся деятелей Венгрии (Ш. Петефи, М. Верешмарти[1]), некоторые песни для голоса. Но и в ряде других произведений Листа, непосредственно не связанных или частично связанных с образами Венгрии, нельзя не услышать характерных интонационных оборотов венгерской народной песенности (симфонические поэмы «Тассо» и «Мазепа», отдельные пьесы из «Годов странствий», оратория «Святая Елизавета»).

О тесной связи Листа с Венгрией говорит и его книга о музыке венгерских цыган, а также факт назначения Листа первым президентом национальной музыкальной академии в Будапеште (1875).

В современной Венгерской народно-демократической республике имя Листа, как великого национального художника

---

[1] Михай Верешмарти (1800—1855) — венгерский поэт.

высоко почитается; учреждение государственной премии имени Листа за выдающуюся исполнительскую деятельность — тому доказательство.

Живя и работая в весьма сложных условиях XIX века в разных странах, испытывая различные идеологические влияния, в частности влияния романтической эстетики и философии во всей ее противоречивости, в ее прогрессивных и реакционных направлениях, Лист сам не был свободен от противоречий. Противоречивость творчества Листа сказывалась в стремлении к программности, конкретной образности музыки, с одной стороны, и иногда в отвлеченности решения этой задачи, с другой стороны. Иными словами, программность в некоторых произведениях Листа носила отвлеченно-философский характер (такова, например, симфоническая поэма «Идеалы»). Одним из проявлений противоречивости листовского мировоззрения и творчества является увлечение католицизмом, приведшее его в конце концов к принятию сана аббата. Но религиозность далеко не была определяющим фактором в формировании художественного облика Листа; напротив, это было даже чуждо основным, ведущим тенденциям в его творческой и исполнительской деятельности, направленной на пропаганду нового передового искусства и на воспитание народа в духе высоких демократических художественных идеалов. Религиозные увлечения Листа носили, возможно, характер романтической «позы», либо были обусловлены тем, что его философско-этические и социальные воззрения в основном испытывали влияние идеализма. И не духовные оратории Листа живут полной художественной жизнью, а его транскрипции, рапсодии, концерты, соната си минор и многие другие фортепианные произведения, программные симфонические поэмы и т. д.

Поразительная многогранность характеризует творческую и музыкально-общественнную деятельность Листа: гениальный пианист, принадлежавший (как позже А. Рубинштейн) к величайшим исполнителям XIX века, открывший новую эру в истории фортепианного исполнительства; великий композитор, лучшие произведения которого составляют драгоценный вклад в сокровищницу классического музыкального наследия; общественно-музыкальный деятель и организатор, стоявший во главе передового движения в музыкальном искусстве, боровшийся за программную музыку против реакционного эпигонского и безыдейного искусства; педагог — воспитатель целой плеяды замечательных музыкантов-пианистов, дирижеров, композиторов; писатель, музыкальный критик и публицист, убежденно и настойчиво пропагандировавший творчество выдающихся композиторов и отдельные произведения, заслуживающие широкого общественного внимания и признания, смело выступавший против унизительного положения

художников в буржуазном обществе; дирижер, поставивший своей целью популяризацию новой оперной и симфонической музыки, — таков Лист, человек и артист, творческий облик и интенсивная художественная деятельность которого представляют собой одно из самых выдающихся явлений в музыкальном искусстве XIX века.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Детство в Венгрии. Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в Венгрии, в местечке Доборьян (комитат[1] Шопрон). Это было одно из поместий известных венгерских магнатов князей Эстергази, имя которых встречается в биографиях и других великих музыкантов (Гайдна, Шуберта).

Отец Листа, Адам Лист, до рождения Ференца выполнял хозяйственную работу в имении Эстергази Эйзенштадт. С 1810 года он был смотрителем княжеской овчарни в Доборьяне. В патриархальной семье со скромным достатком, в обстановке сельского быта и природы провел Лист раннее детство. Первыми его музыкальными впечатлениями были венгерские и цыганские народные песни и пляски, то порывисто-страстные, то задушевно-лирические. Разумеется, эти детские музыкальные впечатления имели громадное значение в формировании музыкального сознания маленького Листа и наложили отпечаток на его последующее творчество.

Выдающееся музыкальное дарование будущего композитора обнаружилось чрезвычайно рано; отец его, обладавший недюжинными музыкальными способностями и игравший немного на фортепиано, стал обучать его игре на этом инструменте. Мальчик делал феноменальные успехи и начинал выступать публично.

Три года в Вене. Девяти лет от роду (в 1820 году) Ференц дал концерты в различных городах Венгрии, после чего с отцом отправился в Вену, где обучался фортепианной игре под руководством знаменитого педагога, ученика Бетховена Карла Черни. Теорией музыки Лист занимался у жившего тогда в Вене известного итальянского композитора Антонио Сальери.

Здесь, в Вене, произошла знаменательная встреча гениального мальчика с Бетховеном. Отец Листа долго добивался того, чтобы представить своего сына великому композитору, что было довольно трудно, так как Бетховен, окончательно

[1] Комитат — область.

оглохший, был мало доступен. Однако Бетховена удалось убедить присутствовать на концерте Ференца. Это было в 1823 году, когда Листу шел двенадцатый год. Бетховен дал Листу тему для импровизации. Конечно, он не слышал музыки, рожденной вдохновенной импровизацией Листа, но, видя лицо мальчика и наблюдая за его пальцами, Бетховен оценил гениальное дарование Листа, после концерта взошел на эстраду и на глазах у публики поцеловал его. Этот поцелуй великого музыканта Лист помнил всегда как одну из самых счастливых минут своей жизни.

ПАРИЖСКИЙ ПЕРИОД

Попытка поступить в Парижскую консерваторию. В том же 1823 году Лист, дав предварительно концерт в Будапеште, отправился с отцом в Париж, ставший в это время одной из художественных столиц Европы. Поступление в Парижскую консерваторию было мечтой Листа. Но дело приняло неожиданный оборот: директор Парижской консерватории маститый Керубини — высокоавторитетный музыкальный деятель и знаменитый композитор, имя которого так тесно связано с музыкальной жизнью Парижа периода французской буржуазной революции конца XVIII века, — не принял Листа в консерваторию, сославшись на существовавший там закон, по которому Парижская консерватория была открыта только для французов.

Отказ в принятии в консерваторию не заставил Листа сложить руки: он брал частные уроки по теории музыки у капельмейстера итальянской оперы в Париже Паэра и у профессора консерватории чеха Рейха. Это были знающие свое дело люди, умевшие сообщить ученикам необходимые сведения и многому научить, но Лист, быстро двигавшийся к вершинам искусства, фактически учился не столько у своих учителей, сколько у самой жизни, являвшейся для него лучшей «консерваторией». Одним из самых первых композиторских опытов Листа была опера «Дон Санхо, или Замок любви», поставленная в 1825 году в театре Большой парижской оперы.

Конечно, в сложной идейно-художественной жизни французской столицы времен Реставрации и Июльской монархии, в борьбе противоречивых направлений, в жгучей атмосфере французского романтизма, в котором сталкивались прогрессивные и реакционные тенденции, трудно было ориентироваться молодому, начинающему свой творческий путь музыканту. Много и упорно работая над собой, над своим интеллектуальным и художественным развитием, много читая, слушая и наблюдая, бросаясь от одной крайности к другой, Лист постепенно выработал свои художественно-этические убеждения,

в той или иной степени сказавшиеся в его общественно-музыкальной, исполнительской и творческой деятельности.

Какие же идейные влияния испытывал молодой Лист? Потеряв рано (1827) отца, один в огромном Париже, никем не направляемый и предоставленный самому себе, Лист поддавался самым разнородным влияниям.

Июльская революция 1830 года. В развитии социальных и художественных взглядов Листа огромное значение имели революционные события 30-х годов и прежде всего Июльская революция 1830 года. Захваченный революционным движением народа, Лист творчески на него откликнулся: под впечатлением Июльской революции 1830 года он начал писать «Революционную симфонию». Этот замысел не был до конца реализован: от «Революционной симфонии» осталась впоследствии переработанная симфоническая поэма «Плач о герое» («Héroïde funèbre»).

Революционное восстание лионских ткачей в 1834 году побудило Листа написать героическую фортепианную пьесу «Лион», вошедшую в качестве первого номера в цикл пьес «Альбом путешественника». Эпиграфом к этому произведению послужил девиз лионских рабочих «Жить в труде или умереть в борьбе».

Противоречия мировоззрения Листа. Однако миросозерцанию Листа всегда была свойственна романтическая двойственность и противоречивость. Среди французских романтиков реакционного толка модными в ту пору были религиозные идеи, прикрывавшиеся псевдосоциалистической фразеологией. Частично под их влиянием оказался и Лист, погрузившийся в чтение книг религиозного содержания и в католической вере жаждавший найти разрешение своих сомнений. Сам Лист все эти религиозно-философские увлечения молодых лет называл недугом. Так, в 1837 году он писал Жорж Занд: «Меня постигла болезнь на два года, во время которой я забылся в неудержимой потребности в вере, предался серьезным упражнениям в католицизме». Идеи социального протеста, растущая оппозиционность к господствующему режиму в политической и художественной жизни сочетались в сознании Листа с религиозно-проповедническими устремлениями, даже иногда принимали религиозную форму. На протяжении 30-х годов Лист был одновременно увлечен идеями «христианского социализма» аббата Ламеннэ [1] и утопического социализма Сен-Симона [2], которые свободно уживались в его сознании.

---

[1] Аббат Ламеннэ проповедывал идеи равенства и братства людей на основе христианского учения. Объективно это отвлекало пролетариат от непосредственных задач классовой борьбы и играло реакционную роль, несмотря на то, что Ламеннэ выступал против католической церкви.

[2] Сен-Симон — один из выдающихся представителей утопического социализма, доказывавший, что дворянство и духовенство — паразиты на

Но Лист был в первую очередь артист — художник, а не философ и не социолог (хотя он свои художественные идеалы и связывал с социально-философскими проблемами), и решающее значение в направлении его музыкальной деятельности имела окружавшая его художественная (и в первую очередь музыкальная) среда.

Паганини. Огромную положительную роль для Листа сыграли его встречи и общение в Париже с выдающимися музыкантами — Николо Паганини, Гектором Берлиозом и Фредериком Шопеном. Потрясенный игрой гениального итальянского скрипача Паганини, ее необычайным блеском, яркостью, выразительностью, романтической красочностью, предельной виртуозностью и необузданным «демоническим» темпераментом, Лист, уже успевший к тому времени завоевать славу первого виртуоза в игре на фортепиано, с новым жаром занялся фортепианной игрой и поставил перед собой цель достигнуть в этой области мастерства, равного мастерству Паганини. И цель была достигнута. Многие нити связывали игру этих двух наиболее выдающихся виртуозов своего времени: поразительный виртуозный блеск, как правило, не являющийся самоцелью, а служащий средством раскрытия содержания исполняемого произведения; декоративность и красочность, вызывающая ассоциации с звучностью оркестра или отдельных его инструментов; громадное расширение выразительных возможностей своего инструмента; наконец, демократичность, заключающаяся в мощном воздействии на большую публику больших концертных зал, в народности истоков композиторского и исполнительского творчества. Значительной данью мастерству Паганини являются листовские фортепианные транскрипции каприсов, написанных Паганини для скрипки соло. Среди листовских транскрипций произведений Паганини особенно часто исполняются «Охота» и знаменитая «Кампанелла» [1].

Берлиоз. Встреча Листа с Берлиозом и присутствие в 1830 году на исполнении «Фантастической симфонии», произведшей на Листа неизгладимое впечатление, вызвали к жизни фортепианную транскрипцию и этого произведения (1833). Необычайно трудная в техническом и звуковом отношении транскрипция «Фантастической симфонии» Берлиоза неоднократно исполнялась Листом публично. В 1836 году Лист сделал транскрипцию симфонии «Гарольд в Италии». Программ-

---

теле нации, действительную опору которой составляют люди труда. Конечно, в силу неразвитости в ту пору классовой борьбы пролетариата, научный социализм не мог еще быть создан (это было сделано К. Марксом и Ф. Энгельсом); но, по выражению В. И. Ленина, в сен-симонизме была «гениальная догадка».

[1] «Кампанелла» Паганини представляет собой финал второго скрипичного концерта.

ный симфонизм Берлиоза, найденный им новый, не слыханный дотоле оркестровый колорит, смелость и богатство фантазии, принципиальное новаторство — все это чрезвычайно импонировало Листу, впоследствии написавшему большую статью о «Гарольде в Италии».

Шопен. В ранний период своей деятельности Лист близко сошелся с Шопеном, которому вскоре после его смерти (1849) посвятил вдохновенную, тепло и поэтично написанную книгу, правда, не лишенную идеализма в отдельных эстетических высказываниях, но обладающую множеством тонких и метких характеристик и наблюдений. При всех громадных различиях между творческими личностями Шопена и Листа, их объединяло то, что оба они, живя вдали от родины, хотя и по-разному, были певцами своей родной страны и своего народа (Шопен — Польши, Лист — Венгрии). Как чуткий и проницательный художник, Лист сумел понять и оценить национальный характер и глубокую поэтичность музыки Шопена.

Другие встречи. В 30-х годах Лист с огромным успехом выступал в Париже на большой концертной эстраде и в художественных салонах. Много было разнообразных встреч с выдающимися людьми художественно-артистического, научного и политического мира: среди них писатели и поэты Виктор Гюго, Альфред де Мюссе, Ламартин, Жорж Занд, Оноре де Бальзак, Теофиль Готье, Александр Дюма, Генрих Гейне, художник Делакруа, композиторы — Керубини, Россини, Галеви, Мейербер, Беллини (о встречах Листа с Паганини, Берлиозом и Шопеном речь была выше.)

К 1834 году относится начало знакомства, а в дальнейшем и супружеской связи Листа с графиней Марией д'Агу, в будущем писательницей, известной под псевдонимом Даниэль Стерн.

Путешествие по Швейцарии и Италии. С начала 1835 по 1839 год Лист совершил вместе с д'Агу большое путешествие по Швейцарии и Италии. Свои впечатления от Швейцарии Лист воплотил в серии фортепианных произведений под общим названием «Альбом путешественника» (1835—1836). Серия эта состоит из трех частей. Первая часть «Впечатления и поэтические переживания» («Impressions et poésies») состоит из семи пьес: «Лион» (как было сказано, написанный под впечатлением восстания ткачей в Лионе), «На Валленштадтском озере», «У родника», «Женевские колокола», «Долина Обермана» [1], «Часовня Вильгельма Телля», «Псалм». Все эти пьесы, за исключением первой и последней,

---

[1] Оберман — герой романа французского писателя Сенанкура (1770—1846), путешествующий по Швейцарии и болезненно переживающий свое одиночество.

были в конце 40-х и начале 50-х годов переработаны и с включением других пьес, частично заимствованных из второй части «Альбома путешественника» («Пастораль», «Гроза», «Эклога», «Тоска по родине»), составили «Первый год странствий» (Швейцария). Вторая часть «Альбома путешественника» носит название «Цветы альпийских мелодий» («Fleurs mélodiques des Alpes»); третья часть — «Парафразы» («Paraphrases»). В некоторых пьесах третьей части обработаны мелодии песен швейцарского композитора Ф. Ф. Губера (1791—1863).

Живя в Женеве, Лист преподавал в только что основанной там консерватории. Неоднократно он выезжал в Париж для участия в концертах. Огромный общественный резонанс вызвало знаменитое состязание Листа с выдающимся австрийским пианистом Сигизмундом Тальбергом в Париже в 1837 году. Состязание это, расколовшее музыкальный Париж на два лагеря — «листианцев» и «тальбергианцев», стало предметом многочисленных толков и споров на страницах газет, в общественных местах, в частных домах. Это была борьба двух направлений в области пианизма. Следует подчеркнуть, что Лист в парижских концертах демонстрировал не только свое виртуозное мастерство; на первом плане у него были художественно-просветительные цели и пропаганда величайших произведений музыкального искусства: так, он первый осмелился играть публично труднейшую и даже считавшуюся тогда неисполнимой и непонятной большую сонату Бетховена, ор. 106, Си-бемоль мажор. По свидетельству Берлиоза, присутствовавшего на этом концерте, Бетховен испытал бы чувство радости и гордости, если бы он мог услышать это исполнение. Лист в нескольких камерных концертах играл фортепианную партию в трио, скрипичных и виолончельных сонатах Бетховена.

Однако, несмотря на внешний триумф, сопровождавший концерты Листа, он испытывал чувство глубокой неудовлетворенности, причиной которой было расхождение между его высокими художественными идеалами и требованиями буржуазно-аристократического общества, жалкое положение искусства, служащего лишь забавой для пресыщенной публики. Этим были вызваны жалобы Листа на положение музыканта в условиях буржуазного строя, о чем он неоднократно писал в своих статьях и в «Путевых письмах странствующего баккалавра музыки» (1835—1840). В одном из писем к Жорж Занд (1837) Лист высказывается следующим образом: «...шумный успех утвердил меня в печальной истине: он относится значительно больше к непонятным случайностям моды, к преклонению перед знаменитым именем и в известном смысле к энергическому исполнению, чем к подлинному чувству правды и красоты».

В мае 1837 года Лист вместе с д'Агу отправился в Италию (Милан, Венеция, Флоренция, Рим). Под впечатлением памятников итальянского искусства эпохи Возрождения Листом были созданы произведения, впоследствии вошедшие в переработанном виде во «Второй год странствий» (Италия): «Обручение» (по картине Рафаэля), «Мыслитель» (по скульптуре Микель-Анджело); три «Сонета Петрарки», соната-фантазия «После прочтения Данте» в первой редакции. В эти годы Лист также совершал концертные поездки. Особо следует выделить несколько концертов в Вене в 1838 году, сбор с которых пошел на помощь пострадавшим от наводнения в Венгрии, и концерты, данные Листом в 1839 году для пополнения нехвативших средств на сооружение памятника Бетховену в Бонне. Все это свидетельствует как о глубоком патриотизме Листа, так и о его стремлении поддерживать все начинания, направленные на увековечение памяти корифеев искусства.

Апогей концертной деятельности. Годы 1839—1847 отмечены беспримерной по своему размаху и интенсивности концертно-виртуозной деятельностью Листа почти во всех европейских странах. Эти непрерывные концертные поездки, сопровождавшиеся сплошным триумфом, доставили Листу огромную славу, любовь и популярность среди разнообразных слоев публики европейских столиц и других культурных центров. Имя Листа стало самым модным и популярным и не сходило с уст, где бы он ни появлялся. Богатые подарки и почести сыпались на него, как из рога изобилия. Особенно в этом отношении отличалась его родина Венгрия, где каждый приезд Листа превращался в национальный праздник. В Берлине однажды его провезли по городу на высокой колеснице в сопровождении праздничной свиты. За все эти годы Лист давал концерты во многих странах и городах (в некоторых из них много раз) — в Венгрии, Австрии, Чехии, Германии, Франции, Англии, Шотландии, Бельгии, Голландии, Дании, Испании, Португалии, Швейцарии, Румынии, России и т. д. Вся европейская пресса была полна в подавляющем большинстве случаев восторженными описаниями концертов Листа. Новым и вызвавшим всеобщее изумление было то, что Лист первый давал самостоятельные концерты, в которых он один составлял предмет внимания публики на протяжении целого концерта, тогда как обычно в то время исполнитель лишь участвовал в сборных концертах.

Количество произведений, исполненных Листом в этих концертах, поистине необъятно: различные оперные увертюры в собственных транскрипциях, его же парафразы и фантазии на темы из разных опер («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Роберт Дьявол», «Гугеноты», «Норма», «Пуритане»), пятая, шестая и седьмая симфонии Бетховена и «Фантастическая сим-

фония» Берлиоза, песни Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, каприсы Паганини; концерты и сонаты Бетховена, много произведений Баха, Генделя, Шопена, Шуберта, Мендельсона, Вебера, Шумана, много собственных произведений (венгерские рапсодии в первоначальной редакции, сонеты Петрарки и другие).

Любой город с трепетом ожидал каждого приезда Листа. По поводу очередных его концертов в Париже в 1844 году замечательно красочно писал в одном из своих писем Г. Гейне, выражая отношение к Листу, как к явлению, казавшемуся загадочным, во многом непонятным и вместе с тем покоряющим своей гениальностью: «Да, он здесь, этот великий агитатор, наш Франц Лист, странствующий рыцарь всевозможных орденов (за исключением французского почетного легиона, который Луи-Филипп не дает ни одному виртуозу); он здесь... доктор философии и доктор — кудесник музыки... новый Фауст, за которым постоянно следует пудель в образе Беллони [1], возведенный в благородное дворянство и несмотря на это благородный Франц Лист! Он здесь, новый Амфион, который звуками своих струн в пользу постройки Кельнского собора приводил камни его в такое движение, что они складывались вместе, как некогда стены Фив! [2] Он здесь, новый Гомер, принадлежность которого себе, как его родине, оспаривают три величайшие страны — Германия, Венгрия и Франция, в то время как на певца «Илиады» заявляли притязание только семь маленьких провинциальных городов!..» [3]

За три года до этого (20 апреля 1841 года) Гейне так писал о Листе: «Да, гениальный человек снова здесь; он дает концерты, распространяющие чары, граничащие с чем-то сказочным. Рядом с ним исчезают все пианисты — за исключением одного единственного Шопена, этого Рафаэля фортепиано. Действительно, за исключением этого единственного, все другие пианисты, которых мы в этом году слышали в бесчисленных концертах, — только лишь пианисты; они блистают своей законченностью в игре на дереве с натянутыми струнами; у Листа, напротив, не думаешь больше о преодоленных трудностях; у него фортепиано исчезает и открывается музыка». Гейне называл игру Листа «молниеносной, огнедышащей».

Концерты в России. В апреле 1842 года Лист играл в Петербурге, а в апреле и мае 1843 года — в Петербурге и Моск-

[1] Беллони — личный секретарь Листа. Гейне сравнивает его с Мефистофелем, который в «Фаусте» Гете следовал за Фаустом в виде пуделя.

[2] Имеется в виду концерт Листа, данный им в пользу окончания недостроенного Кельнского собора. Амфион — герой греческой мифологии, согласно преданию, его игра на лире была столь могущественной, что под ее влиянием сами складывались стены города Фивы.

[3] Г. Гейне. Парижские письма. Апрель, 1844 г.

ве. Трудно описать энтузиазм, вызванный концертами Листа в различных кругах русского общества. Наиболее выдающиеся, крупнейшие русские музыканты слушали тогда игру Листа, — и среди них Глинка, Серов, Стасов. Вот как описывает Стасов свое впечатление от петербургских концертов Листа: «Мы с Серовым были после концерта, как помешанные, едва сказали друг другу по нескольку слов, а поспешили каждый домой, чтобы поскорее написать один другому (мы тогда были в постоянной переписке, так как я еще кончал свой курс в училище правоведения), свои впечатления, свои мечты, свои восторги. Тут мы, между прочим, клялись друг другу, что этот день 8-го апреля 1842 года отныне и навеки будет нам священ, и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были, как влюбленные, как бешеные. И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такой гениальною, страстною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации. Впечатление от Листовой игры было решительно подавляющее... Во 2-м концерте всего замечательнее явились у него одна мазурка Шопена (B-dur) и «Erlkönig»[1] Франца Шуберта — этот последний в его собственном переложении, но исполненный так, как наверное никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умирающего ребенка...»[2]

Здесь Стасов совершенно правильно отмечает главную особенность игры Листа: создание глубоко поэтических, красочных музыкальных картин, мощно воздействовавших на воображение и фантазию слушателей.

Интереснейшие воспоминания о петербургских концертах Листа 1842 года имеются у Серова. Приводим отрывки из этих воспоминаний: «В 1842 году посещает Лист Петербург. С жадностью побежал я в его первый концерт (в зале Дворянского собрания). На программе он о д и н, без всякого постороннего участия. Эта гордость меня восхитила. На эстраде два рояля, два стула и больше ничего, ни оркестра, ни нот. Является Лист на эстраду; наружность мне была знакома по портретам; выражением лица он лучше, со своими длинными прямыми волосами, идеальнее, нежели на портретах. Особенно просветлело его благородное поэтическое лицо, все черты вдохновились, когда он заиграл. Самою первою пьесою была — увертюра «Вильгельма Телля», и с самых первых звуков можно было понять: вот оно настоящее значение и назначе-

[1] «Лесной царь».

[2] В. В. С т а с о в. Лист, Шуман и Берлиоз в России.

ние фортепиано! Исполнение художественной мысли до такой степени художественное, что сила поэзии покоряет себе вполне материальное орудие звука... В своих петербургских концертах Лист, как везде, показал себя с бесчисленно разных сторон. Репертуар его изумителен своим богатством. В игре его, в одной и той же пьесе, является бездна «регистров» звука на всем протяжении фортепиано, т. е. оттенки тусклости, ясности, прозрачности, твердости, резкости, нежности— слоями сменяются на всех октавах, — точно как истинные регистры в органе переменяются органистом-художником в течение пьесы, смотря по требованиям оттенков самой исполняемой музыки. Так и в выборе пьес своих программ Лист принимал за цель удовлетворение разных вкусов и художественное разнообразие, контраст впечатлений. Он играл и Бетховена, и Баха — в их неприкосновенности и в настоящем, гениально схваченном характере, — и песни Франца Шуберта в восхитительном переложении, и полонезы, мазурки Шопена. Мы слышали переложение веберовых увертюр, «Konzertstück» Вебера с оркестром, септуор Гуммеля — много, много — всего и не вспомнить!» [1]

Самое главное в этом отзыве Серова то, что он отмечает изумительное богатство красок, богатство и разнообразие звуковой палитры в игре Листа. Так же, как и Стасов, Серов в этих воспоминаниях, выделяя Листа среди легиона других пианистов, пишет о подчинении у него безграничной виртуозной техники художественному замыслу, раскрытию образов и картин, составляющих содержание данного произведения.

В 1847 году Лист давал концерты на Украине (Киев, Одесса), в Молдавии, проехал Черным морем в Турцию, играл в Константинополе, затем снова вернулся на Украину, где в городе Елисаветграде (ныне Кировоград) завершился период его виртуозных странствий. Расставшись еще в Италии в 1839 году с графиней д'Агу, Лист встретился в Киеве в 1847 году с дочерью польского помещика Каролиной Витгенштейн. Прогостив некоторое время в ее родовом имении под Киевом и решив соединить с ней свою судьбу, да и вообще изменить коренным образом свой образ жизни, он вместе с Витгенштейн в начале 1848 года поселился в Германии, в городе Веймаре. Здесь началась новая важнейшая полоса в творческой жизни Листа.

Причины отказа Листа от концертной деятельности. Выше было указано на глубокую неудовлетворенность Листа результатами своей виртуозно-концертной деятельности вследствие резкого расхождения его художественных идеалов с требованиями буржуазно-аристократической публики, дешевые вкусы которой он, однако, вынужден был удовлетворять.

---

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи, стр. 528—529.

Громкая слава не вскружила голову Листу, трезво оценивавшему положение и видевшему в сопровождавших его выступления триумфах не столько ответ на его высокие художественные устремления, сколько любовь к сенсации и преклонение перед модным, знаменитым именем.

Ложное положение артиста в буржуазном обществе, где искусство служит забавой для пресыщенной публики или предметом коммерческих спекуляций, до глубины души возмущало Листа. Это и явилось главной причиной его отказа от концертно-виртуозной деятельности в расцвете творческих сил.

Но здесь лучше всего обратиться к высказываниям самого Листа о положении художника в буржуазном обществе: «Посмотрите на этого молодого человека, — писал Лист еще в 1835 году, — с впалыми щеками и утомленным, болезненным лицом. Гонимый желанием развить свое значительное дарование, к тому же сопровождаемый поэтическими и честолюбивыми мечтами, он приезжает из провинции в Париж. Примем во внимание: судьба его вознаградила, он в прошедшей пробе одержал победу над пятьюдесятью соперниками и наконец получил неслыханную милость быть принятым в консерваторию. И вот он живет на мансарде четвертого или пятого этажа, работает телом и душой с утра до вечера, играет на фортепиано, духовом инструменте или скрипке, еженедельно берет урок, продолжающийся три четверти часа, обедает за двадцать су и в конце концов ничего о своем искусстве как следует не знает — для чего он им занимается».

В качестве примера Лист приводит Берлиоза, горькая жизненная участь которого является прямым обвинением общественному строю этого времени: «Посмотрите на Берлиоза, этого неутомимого, всегда готового к бою, всегда идущего вперед борца! Берлиоза, увенчанного лаврами королевской музыкальной школы! Берлиоза, который своими обеими симфониями — двумя гигантскими поэмами! [1] — привел в волнение весь Париж — художников и ремесленников, дилетантов и знатоков! Берлиоза, этого нового художника par exellence, музыканта Франции и ее июльской канонады!.. Но что Берлиоз должен делать? Как он должен применить свой великолепный талант? Должен ли он писать мессы, оратории, церковную музыку? Кто будет ее исполнять, спрашиваю я? Какая капелла возьмет на себя исполнение его произведений? Должен ли он продолжать сочинять симфонии, увертюры, квартеты, инструментальную музыку? Но ведь известно, как невелика публика, интересующаяся этого рода музыкой, и как она не привыкла вознаграждать художника за потраченное время! Что же Берлиозу делать? Что делать выдающимся

[1] Берлиоз в это время был автором двух симфоний: «Фантастической» и «Гарольда в Италии».

молодым композиторам, что им делать, этим серьезным, добросовестным людям, положение которых мало отличается от положения Берлиоза?»

Говоря о социальном одиночестве подлинного художника, Лист в своих «Путевых письмах странствующего баккалавра музыки» дает уничтожающую критику современного состояния искусства, обслуживающего верхи буржуазно-аристократического общества: «Кого мы встречаем большей частью в наши дни? — спрашивает Лист. — Скульпторов? — Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? Нет, фабрикантов музыки. Всюду ремесленники и нет художников. И это доставляет жестокие муки тому, кто по своей гордости и независимости рожден настоящим сыном искусства. Он видит себя окруженным этой толпой фабрикантов, которые, послушные настроениям черни, предлагают свои услуги прихоти необразованных богачей и склоняются до земли перед каждым их знаком!»

Разлад между стремлениями передового художника и буржуазно-капиталистическим общественным строем был главной, но не единственной причиной решения Листа оставить концертную деятельность. Здесь имела значение также потребность больше сосредоточиться на композиторском творчестве, осуществить уже созревшие творческие замыслы. К этому следует добавить желание Листа сменить фортепиано на дирижерскую палочку и в качестве дирижера поднять на новую ступень пропаганду оперной и симфонической музыки, продолжить в новых формах музыкально-просветительную работу.

Наконец, известную роль в перемене образа жизни Листа сыграла Витгенштейн, побуждавшая его к творчеству в спокойной обстановке небольшого города, — без постоянных странствований из города в город, из страны в страну, с которыми неизбежно была связана виртуозно-пианистическая деятельность. Но наряду с этим Витгенштейн сыграла в жизни Листа и отрицательную роль: воспитанная в католической вере, доходившей до дикого фанатизма, она влияла на пробуждение долго дремавших в нем религиозных наклонностей. Следует признать, что будущее аббатство Листа в значительной степени обусловлено влиянием на него Витгенштейн.

ВЕЙМАРСКИЙ ПЕРИОД

Переезд в Веймар. Итак, в 1848 году произошел в жизни Листа крутой перелом: он поселился в Веймаре, где прожил до 1861 года. Маленький немецкий город Веймар пользовался в прошлом славой одного из центров художественной жизни Германии: там некогда работал придворным органистом

Иоганн Себастьян Бах; там жили и работали выдающиеся немецкие поэты — Гёте, Шиллер и Гердер. Однако до приезда Листа в Веймар музыкальная жизнь этого города находилась в состоянии прозябания; в этом отношении Веймар значительно уступал многим другим городам Германии. Но с появлением Листа в этом городе положение резко изменилось: Веймар стал переживать блестящую пору расцвета своей музыкальной жизни и сделался передовым центром немецкой музыкальной культуры. По своему масштабу и размаху деятельность Листа в Веймаре была поистине беспримерна.

Руководство оперным театром. Лист был назначен дирижером веймарского оперного театра (на придворной службе у веймарского гроссгерцога).

Сразу же Лист столкнулся с непредвиденными трудностями в руководстве оперным театром. Оркестр и хор были слишком малы, исполнительский уровень был недостаточно высок для осуществления художественных замыслов Листа. Лист письменно обращался к гроссгерцогу и его супруге с просьбой увеличить состав оркестра и хора, лучше обеспечить членов капеллы материально, принять меры к поднятию художественного уровня исполнения. Но, как правило, эти предложения Листа отклонялись: не жалея огромных средств на всевозможные балы и приемы, гроссгерцог был холодно-равнодушен к художественным качествам оперного театра и отказывался от предоставления Листу необходимых материальных средств на улучшение дела. Кроме того, значительная часть веймарской буржуазной публики, отличавшаяся мещанской косностью и консерватизмом, не сумела понять и оценить новаторских устремлений Листа. Все это угнетало его.

Тем не менее, несмотря на ограниченные возможности и трудные условия, Лист за десять лет своего руководства оперным театром в Веймаре (1848—1858) осуществил множество постановок опер различных композиторов. Среди них: «Орфей», «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и «Армида» Глюка, «Гугеноты» Мейербера, «Немая из Портичи» Обера, «Фиделио» Бетховена, «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Вильгельм Телль» и «Отелло» Россини, «Фрейшютц» и «Эвриантa» Вебера. Но главная задача Листа заключалась в том, чтобы пропагандировать оперы, которые по различным причинам не получили широкого распространения и признания: так, Лист в 1852 году поставил с успехом оперу Берлиоза «Бенвенуто Челлини», провалившуюся в Париже в 1838 году; в 1854 году он поставил оперу Шуберта «Альфонс и Эстрелла», в 1855 году «Геновеву» Шумана. В Веймаре были поставлены Листом и три оперы Вагнера, сделавшегося к этому времени близким другом Листа: «Тангейзер» (1849), «Лоэнгрин» (1850), «Летучий голландец» (1853). Если «Летучий голландец» и «Тангейзер» были до этого поставлены в Дрез-

дене, то веймарская постановка «Лоэнгрина», состоявшаяся в отсутствие Вагнера, который в это время находился в эмиграции в Швейцарии, явилась первой постановкой этой оперы. Из опер русских композиторов Лист поставил в Веймаре оперу Рубинштейна «Сибирские охотники».

Трудности руководства театром были столь велики, столько препон приходилось преодолевать Листу на пути осуществления своих планов, что ему пришлось несколько раз подавать прошение об отставке. Наконец, после скандального провала оперы Корнелиуса «Багдадский цирюльник», чаша терпения переполнилась, и он ушел в отставку (1858).

Руководство симфоническими концертами. Не менее значительной по сравнению с оперным театром была деятельность Листа в качестве дирижера симфонических концертов. И здесь Лист, наряду с исполнением симфонической музыки старых мастеров (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт) вел борьбу за новую музыку, пропагандировал произведения Берлиоза («Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Осуждение Фауста», «Римский карнавал» были исполнены Листом в Веймаре), симфонические отрывки из опер Вагнера, исполнял собственные симфонические поэмы. Такая дирижерско-просветительская деятельность Листа не ограничивалась рамками Веймара: он дирижировал произведениями новой музыки на музыкальных празднествах в Балленштедте (Гарц), в Карлсруэ, в Роттердаме, на нижнерейнском музыкальном празднестве в Аахене. В 1856 году Лист дирижировал в Вене по случаю столетия со дня рождения Моцарта.

Литературная деятельность. Лист не довольствовался исполнением новой музыки; он ее пропагандировал также печатным словом. Статьи Листа о «Гарольде в Италии» Берлиоза, о творчестве Шумана, Роберта Франца[1], об операх Вагнера («Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин») и Вебера — это большие исследования, в которых, кроме анализа творчества перечисленных композиторов и их произведений, ставится важная проблема программной музыки, активным и принципиальным защитником которой Лист был на протяжении всей творческой жизни. Многое в этих статьях представляет и сейчас живой и актуальный интерес. В Веймаре Листом были написаны две книги: о Шопене (1849) и о музыке цыган в Венгрии (1854).[2]

---

[1] Роберт Франц — немецкий композитор, автор песен мендельсоно-шумановского направления.

[2] Необходимо отметить, что Листу в его литературной деятельности помогали — сначала д'Агу, а затем Витгенштейн, оформлявшие мысли композитора согласно его плану. При этом Витгенштейн вносила много от себя, чем в какой-то степени объясняются противоречия в литературных работах Листа веймарского периода, усиление идеализма в общеэстетических высказываниях.

Педагогическая и организаторская деятельность. Характеризуя работу Листа в веймарский период, нельзя пройти мимо его педагогической и общественно-организаторской деятельности. Отказавшись от собственных публичных виртуозно-пианистических выступлений, Лист посвятил себя воспитанию молодых музыкантов, воспринявших его художественные идеалы и стремления. В числе учеников Листа в 50-е годы, следовавших его заветам, были: выдающийся пианист и дирижер Ганс Бюлов, рано умерший пианист Карл Таузиг, композиторы Петер Корнелиус и Иоахим Рафф (секретарь Листа, оркестровавший по его указаниям некоторые его симфонические произведения). Все эти музыканты во главе с Листом вели борьбу за новое передовое искусство, за программную музыку, против музыкальной рутины и консерватизма, против безликой и эпигонской музыки, наводнявшей концертный репертуар немецких городов.

Лист, в частности, восставал против Лейпцигской консерватории, ставшей после смерти ее основателя Мендельсона оплотом академической рутины в музыке. Но тут же следует заметить, что если Лейпциг после смерти Мендельсона и Шумана не дал крупных творческих фигур, то и среди веймарских учеников и последователей Листа не было композиторов, которые оставили бы значительный след в истории музыкального искусства. Конечно, ни Рафф, ни Корнелиус такими композиторами не являются.

Новое направление, возглавляемое Листом в Веймаре, его борьба за программность в музыке, пропаганда классического наследия (Баха, Моцарта, Бетховена) и новой музыки, — все это получило свой организационный центр: в 1854 году Листом был основан «Ново-веймарский союз» («Neu-Weimar-Verein»), а в 1859 году был подготовлен на музыкальном празднестве в Лейпциге и в 1861 году основан в Веймаре «Всеобщий немецкий музыкальный союз» («Allgemeiner Deutscher Musikverein»).

Задача «Всеобщего немецкого музыкального союза» заключалась прежде всего в распространении идей нового передового музыкального искусства, утверждаемого творческой и музыкально-общественной деятельностью Листа, и в пропаганде творчества великих композиторов — старых и современных. Всегда проявлявший живой, активный интерес к новой музыке, Лист оказывал поддержку молодым передовым музыкантам, находившим в его веймарском доме радушный прием. Так, неоднократно посещал Листа великий классик чешской музыки Бедржих Сметана, которому были близки идеи программности и национальная основа музыки Листа. У Листа в Веймаре был также Иоганнес Брамс, приехавший в 1853 году вместе с венгерским скрипачом, другом Листа, Эде Ременьи. В 50-е годы к Листу в Веймар

приезжали русские композиторы А. Н. Серов, и А. Г. Рубинштейн.

Сочинения веймарского периода. В веймарские годы Лист больше, чем прежде, сосредоточился на композиторском творчестве. Лучшие и значительнейшие произведения Листа, произведения вполне созревшего художника, в которых наиболее полно и законченно выражено его миросозерцание, созданы именно в этот период.

Фортепианные произведения. Прежде всего здесь были переработаны и приведены в окончательный вид многие фортепианные сочинения Листа, созданные им до Веймара: Венгерские рапсодии, этюды и другие. Коренной переработке подверглись произведения, написанные Листом во время путешествия по Швейцарии и Италии во второй половине 30-х годов, и теперь составившие «Годы странствий» (вместо «Альбома путешественника» в первой редакции): «Первый год» — Швейцария (изд. 1855) и «Второй год» — Италия (изд. 1858). Эти произведения в окончательной (веймарской) редакции получились значительно совершеннее по сравнению с первой редакцией в смысле более яркого показа и развития музыкальных образов, в смысле большего соответствия приемов фортепианной фактуры художественно-поэтическому замыслу. Особенно заметно улучшение в таких произведениях, как «У родника» и «Долина Обермана» (из первого года), соната-фантазия «После прочтения Данте» (из второго года). Ко «Второму году странствий» (Италия) Лист добавил три пьесы под общим названием «Венеция и Неаполь»: 1) Гондольера; 2) Канцона; 3) Тарантелла. В 1849 году закончены ранее (до Веймара) начатые два фортепианных концерта Листа — Ми-бемоль мажор и Ля мажор, а также «Пляска смерти» («Totentanz») для фортепиано с оркестром, представляющая собой замечательно красочные и разнообразные вариации на известную средневековую тему «Dies irae», использованную также Берлиозом в финале «Фантастической симфонии».

В 1853 году написано одно из капитальнейших созданий Листа и одно из замечательнейших по глубине фортепианных произведений XIX века — соната си минор. Одночастное по композиционной структуре, но вобравшее в себя (как, впрочем, и концерты Листа) обычные части циклической сонаты, произведение это представляет собой новый тип фортепианной одночастной сонаты-поэмы.

Вскоре после переселения в Веймар (1849) Лист написал шесть небольших лирических фортепианных пьес под общим названием «Утешения» («Consolations»), три ноктюрна («Liebesträume»), являющиеся фортепианными транскрипциями его же лирических романсов (1850). Тогда же написано замечательное по своей трагической выразительности «Траурное шествие» («Funérailles»). Хотя формально Лист ввел это

произведение в свою серию «Поэтических и религиозных созвучий», написанных еще в 30-е годы и навеянных поэзией Ламартина, оно по существу ничего общего с Ламартином не имеет; Лист писал его по случаю смерти героя венгерской революции 1848 года Лайоша Батьянь, расстрелянного по приговору австрийского военного суда в октябре 1849 года. Поэтому музыка «Траурного шествия» отличается столь ярко выраженным венгерским национальным характером.

Симфонические произведения. В веймарский период написаны основные симфонические произведения Листа. Здесь прежде всего важно подчеркнуть, что Лист впервые ввел жанр одночастной программной симфонической поэмы, ставший излюбленным в творчестве композиторов разных стран и получивший особенно мощное развитие и оригинальное творческое претворение в русском классическом симфонизме второй половины XIX века (симфонические картины, поэмы, фантазии Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова).

Двенадцать симфонических поэм Листа составляют замечательный памятник программной музыки, в которой музыкальные образы и их развитие связаны с поэтической или нравственно-философской идеей. Симфоническая поэма «Что слышно на горе» (1849—1850, по стихотворению Виктора Гюго) воплощает романтическую идею противопоставления величавой природы человеческим скорбям и страданиям. В симфонической поэме «Тассо», написанной по случаю празднования столетнего юбилея рождения Гёте (1749—1849), изображаются страдания Тассо[1] при жизни и триумф его гения после смерти. В качестве основной темы этого произведения Лист использовал песню венецианских гондольеров, исполнявшуюся на слова начальной строфы главного произведения Тассо, поэмы «Освобожденный Иерусалим».

Симфоническая поэма «Прелюды» (1848—1850, по стихотворению Ламартина) написана была первоначально независимо от Ламартина, как вступление к четырем мужским хорам («Les quatre Elément» — «Четыре стихии») на тексты Жозефа Отрана. Лишь при переработке «Прелюдов» в самостоятельную симфоническую поэму Лист после некоторых поисков программы остановился на стихотворении Ламартина (из «Méditations poétiques» — «Поэтические размышления»), которое, как ему казалось, больше всего подходит к музыке поэмы. Именно вследствие того, что программа была найдена Листом после окончания поэмы, нет полного соответствия между «Прелюдами» Листа и стихотворением Ламартина: в последнем человеческая жизнь изображается как ряд прелюдий к смерти, в то время как концепция в поэме Листа со-

[1] Торквато Тассо — великий итальянский поэт эпохи Возрождения.

вершенно иная. В ней не только нет образа смерти, в ней напротив, выражено утверждение жизни, радости земного бытия. Симфоническая поэма Листа «Орфей» (1854) первоначально была задумана как увертюра к постановке в Веймаре оперы Глюка «Орфей». В этой симфонической поэме Лист воплотил известный древнегреческий миф о фракийском певце Орфее не в последовательно-сюжетном, а в обобщенно-философском плане. Для Листа в данном случае Орфей — это обобщенный символ искусства, «разливающего свои мелодические волны, свои мощные аккорды», как говорится в программе.

Симфоническая поэма «Прометей» (1850, переработана в 1855) написана первоначально как увертюра к постановке драмы Гердера «Освобожденный Прометей». К этой драме Листом написаны также и хоры. Как видно из названия, произведение это навеяно титаническим образом героя греческой мифологии Прометея, похитившего у богов огонь и подарившего его людям. Гуманистическое содержание мифа привлекло Листа.

Перечислим другие симфонические поэмы Листа: «Мазепа»(1851, по Виктору Гюго); «Праздничные звоны» (1853); «Плач о герое» (1850—1854, первоначально предполагался как первая часть неосуществленной «Революционной симфонии»); «Венгрия» (1854, национально-героическая эпопея, воплощающая образы родины Листа, являющаяся по существу венгерской рапсодией для оркестра и написанная Листом в ответ на посвящение ему венгерским поэтом Верешмарти своего стихотворения); «Гамлет» (1858, написан как вступление к трагедии Шекспира); «Битва Гуннов» (1857, по фреске немецкого художника Вильгельма Каульбаха в Берлинском музее); «Идеалы» (1857, по стихотворению Шиллера).

Кроме симфонических поэм, Листом в веймарские годы созданы две программные симфонии: в 1854 году написана симфония «Фауст» по Гёте (в симфонии три части: «Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»; к третьей части примыкает заключительный мужской хор). В 1857 году написана симфония по «Божественной комедии» Данте, состоящая из двух частей: «Ад» и «Чистилище» с заключительным женским хором.

Для полного перечня симфонических произведений Листа в веймарский период следует назвать «Два эпизода» из «Фауста» Ленау[1]: «Ночное шествие» и «Мефисто-вальс» (1860). Последний существует в оркестровой и фортепианной редакции, известной, как одно из наиболее популярных и излюбленных в репертуаре пианистов произведений Листа. Таким образом в творческом отношении веймарский период оказался наиболее продуктивным и значительным.

---

[1] Никлаус Ленау — знаменитый австрийский поэт-романтик.

РИМСКИЙ И ВТОРОЙ ВЕЙМАРСКИЙ ПЕРИОДЫ

Переезд в Рим. В значительной степени под давлением К. Витгенштейн, религиозный фанатизм которой побуждал ее поселиться в самом центре католицизма, Лист в конце 1861 года выехал в Рим. Здесь он в 1865 году принял сан аббата, здесь он написал несколько крупных духовных сочинений: в 1862 году закончена оратория «Святая Елизавета» (начата еще в Веймаре), в 1866 году написана оратория «Христос», в 1867 году — «Венгерская коронационная месса». Если в «Святой Елизавете», основанной на сюжете средневековой легенды, при наличии религиозной мистики, есть черты подлинного драматизма и даже театральности, а также венгерской народной песенности, то оратория «Христос» — это уже явное выражение католической догмы, произведение, насквозь пронизанное религиозным мистицизмом и клерикализмом.

Но и в эти римские годы Лист написал ряд произведений светской музыки: два широко известных фортепианных этюда — «Шум леса» и «Шествие гномов» (1862), знаменитую «Испанскую рапсодию» (1863), много транскрипций произведений Бетховена, Верди, Вагнера. Да и по своему образу жизни, несмотря на сутану аббата, Лист был вполне светским человеком. Постоянно окруженный учениками, потянувшимися за ним в Рим, он вращался в светских кругах. Слишком живой и деятельный, обладавший кипучей энергией и проявлявший активный интерес ко всему новому и талантливому в музыкальной жизни, он не мог отдать себя служению церкви. Вопреки протестам Витгенштейн, доходившим до неистовства, он в 1869 году один вернулся в Веймар.

Возвращение в Веймар. Начался последний период творческой деятельности Листа, период вторичного пребывания в Веймаре и вместе с тем период почти непрерывных странствований по городам и странам. Неоднократно он посещал Вену, Париж, Рим, Будапешт; здесь он был избран первым президентом и преподавателем открывшейся по его инициативе Национальной музыкальной академии (1875).

А. П. Бородин о Листе. Стоило Листу снова поселиться в Веймаре, как этот маленький немецкий город начал переживать новый подъем музыкальной жизни. Пианисты и пианистки (многие из них первоклассного дарования) стекались в эту музыкальную «Мекку» со всех концов Европы. Вокруг Листа сплотилась многочисленная группа учеников: Д'Альбер, Зилотти, Сгамбатти, Софья Ментер, Тиманова,— все это в будущем выдающиеся мастера фортепианного исполнительства. А. П. Бородин, неоднократно посещавший Листа, в Веймаре, пишет в своих интересных воспоминаниях: «...вместе с весенними птицами налетают туда с разных сторон света «Lisztianer» и «Lisztianerinnen», — как там называют листов-

скую учащуюся молодежь. В это время, и в течение всего лета поезда привозят сюда и отвозят обратно массу гостей, поклонников и друзей Листа, разных тузов музыкального и вообще художественного мира. Веймар — маленькие Афины Германии — оживляется. Вместо обычных чопорных гофратов «не у дел», в перчатках и цилиндрах, на улицах появляются молодые лица самых разнообразных типов, полустуденческие, полуартистические фигуры. Вместо зимней мертвящей скуки и гробового молчания раздается веселый, иногда даже бесшабашный смех, говор и пение на разных языках: немецком, французском, английском, русском, польском, венгерском, чешском и т. д. Из открытых окон льются цельные потоки фортепианных звуков: — это «Lisztianer» и «Lisztianerinnen», несмотря на прелестную погоду и убийственную жару, с увлечением и упорством преодолевают разные виртуозные трудности фортепианной игры («высшей школы») [1]».

Давно не выступая публично в больших концертах, Лист много и охотно выступал у себя дома среди своих учеников, близких и друзей. Традиционными стали воскресные утренники (Matinées) у Листа, в которых играл он сам, играли и другие пианисты — его ученики. Из краткого описания Бородиным игры Листа становится ясно, что к старости она претерпела значительные изменения,— романтический пыл молодости остыл, кроме того данную аудиторию не нужно было поражать виртуозным блеском и внешними эффектами. Здесь царила атмосфера глубокого понимания большого, настоящего искусства. «Кстати об его игре,— пишет Бородин.— Вопреки всему, что я часто слышал о ней, меня поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения; полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего, бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не менее силы, энергии, страсти, увлечения, огня — несмотря на его лета — бездна. Тон круглый, полный, сильный; ясность, богатство и разнообразие оттенков — изумительные» [2].

Несмотря на приближающуюся старость, Лист не утрачивал своей кипучей энергии и всегда был душой всех музыкальных событий. В 1870 году по случаю столетия рождения Бетховена он руководил в Веймаре музыкальными празднествами «Всеобщего немецкого музыкального союза» и продирижировал девятой симфонией Бетховена.

Он проявлял такой же, как и прежде, живой интерес к новой музыке, особенно к новым национальным школам, поддержал норвежца Грига в его творческих начинаниях [3], при-

---

[1] А. П. Бородин. Письма.

[2] Там же.

[3] Еще в 1869 году Лист письмом вызвал Грига к себе в Рим и сулил ему блестящую будущность.

близил к себе испанца Альбеница, испытавшего в своей фортепианной музыке значительное влияние Листа. Продолжая, как и прежде, пропаганду творчества Вагнера (несмотря на отдельные моменты личных расхождений двух великих друзей-музыкантов), Лист принимал участие в организации вагнеровского театра в Байрейте и присутствовал там на торжественном представлении тетралогии «Кольцо Нибелунга» в 1876 году.

Лист и русская музыка. Особенно важно остановиться на вопросе о связи Листа с русской музыкой и русскими композиторами, к которым он испытывал чувство глубокой любви и уважения. Один из очень немногих западноевропейских музыкантов XIX столетия, Лист сумел по достоинству оценить всю самобытность и оригинальность русской классической музыки, ее новаторство, высокую идейность, мировую роль. Именно по инициативе Листа было организовано в 1880 году первое заграничное исполнение (в Баден-Бадене) первой симфонии Бородина. Произведения Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова он постоянно играл в четыре руки с кем-нибудь из своих учеников и искренно восторгался ими. Он задумал написать фортепианную транскрипцию вокального цикла Мусоргского «Детская», но не осуществил этого замысла.

Когда Лист получил в 1879 году коллективное шуточное сочинение Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова — «Парафразы на детскую тему» (вариации «Тати-тати»), он приписал свою вариацию на эту же тему и сопроводил ее следующим письмом: «В форме шутки вы создали произведение с серьезным значением. Ваши «Парафразы» восхищают меня; ничего нет остроумнее ваших 24 вариаций и 14 маленьких пьесок на тему (приводится нотная запись темы).

Вот, наконец, превосходное сжатое руководство науки музыкальной гармонии, контрапункта, ритмов, фугированного стиля и того, что по-немецки называется «Formenlehre» (учение о формах). Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки взять ваши «Парафразы» в качестве практического руководства их преподавания. Прямо с первой же страницы, вариации №№ 2-й и 3-й— истинные жемчужины; точно так же и другие номера, один за другим до «Комической фуги» и «Шествия», которое великолепно увенчивает все сочинение».

Ярчайшим свидетельством любви Листа к русской музыке являются замечательные письма Бородина к своей жене Е. С. Протопоповой. Описание встреч Бородина с Листом в Веймаре в 1877 и 1878 годах является, пожалуй, лучшим литературным портретом великого венгерского музыканта. В одной из бесед с Бородиным Лист заявил следующее: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которой меня заваливают, но, боже! до чего это все плоско! Ни одной

свежей мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас». Такая вера Листа в русскую музыку укреплялась с каждым годом. В этой связи следует отметить, что среди огромного множества листовских транскрипций имеются и транскрипции произведений русской музыки: марш Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила», «Тарантелла» Даргомыжского, полонез из оперы Чайковского «Евгений Онегин», «Соловей» Алябьева, «Азра» А. Рубинштейна; Листом обработаны некоторые русские и украинские народные песни, написана мелодекламация на текст Алексея Толстого «Слепой певец».

Последние сочинения. В последние годы жизни творчество Листа стало менее интенсивным в количественном отношении. Из значительных произведений, написанных в 70-е и 80-е годы, нужно назвать «Третий год странствий» (напомним, что первые «два года» созданы в окончательной редакции в 50-е годы). Здесь отражены преимущественно римские впечатления Листа, особенно в таких пьесах, как «Кипарисы виллы д'Эсте» и «Фонтаны виллы «д'Эсте», а также в пьесах духовного содержания («Angelus», «Sursum corda»). Вообще следует заметить, что в «Третьем годе странствий» значительно усилены элементы религиозной созерцательности.

Но и в поздний период творчество Листа протекало противоречиво: наряду с этими произведениями, к которым можно присоединить родственные им «Серые облака» (1881) и «Траурную гондолу» (1882) — произведения статичные, обнаруживающие уже истоки музыкального импрессионизма, Лист находил в себе силы писать музыку живую, яркую, подобно многочисленным произведениям прежних лет, тесно связанную с бытовыми танцевальными жанрами: три «Забытых вальса» (1881—1883), второй и третий «Мефисто-вальсы» (1880—1883), «Мефисто-полька» (1883), последние венгерские рапсодии (от 16-й до 19-й).

До конца дней своих Лист сохранял неистощимую творческую энергию и душевную молодость. В последние годы жизни он даже возобновил публичные концертные выступления; в последний раз он играл в открытом концерте в Люксембурге в июле 1886 года. Несмотря на болезнь и плохое самочувствие, Лист поехал в Байрейт, чтобы послушать оперы Вагнера «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». Заболев воспалением легких, Лист умер в Байрейте 31 июля 1886 года.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Характерные жанры. Изложение жизненного и творческого пути Листа показывает, какое огромное множество разно-

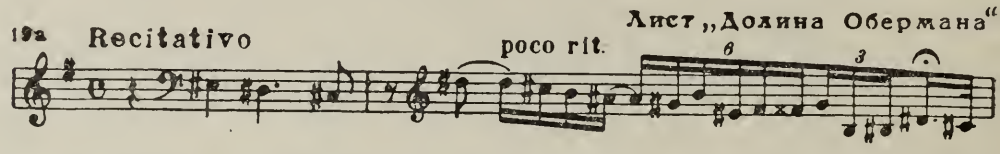
образных произведений создано им на протяжении долгой жизни. Не все музыкальные жанры привлекали Листа; так, он не обращался к опере (если не считать оперы «Дон Санхо», написанной в детские годы), не писал камерных инструментальных ансамблей, произведений для струнных и духовых инструментов соло.

Зато фортепианная, симфоническая, хоровая (оратории, мессы и мелкие хоровые композиции), вокальная (романсы) музыка представлена в творчестве Листа в изобилии.

Но не все произведения Листа сохранили свою художественную и идейную значимость; живой художественный и актуальный интерес в наше время сохраняют те произведения Листа, которые воплощают образы народной жизни и быта, в которых ставятся жизненно важные и значительные проблемы, характеризующие наиболее типические стороны интеллектуальной и эмоциональной жизни передовых людей XIX века — их борьбу, страстные порывы, сомнения, размышления, надежды, отчаянье. Эти произведения Листа обладают реалистической направленностью в сочетании с прогрессивно-романтическими устремлениями, яркой и конкретной образностью, народностью и жанровостью музыкального языка, глубиной идейного содержания. Они любимы в широких слоях демократической аудитории всего мира, популярны в нашей Советской стране. И напротив, произведения Листа, утратившие ныне свою художественную актуальность,— это те произведения, которые уводят от реальной жизни в мир мистических исканий, туманных религиозных символов, католической догмы. Духовная музыка Листа, несмотря на наличие отдельных ярких моментов, в целом уже не живет и представляет собой лишь исторический факт. Не обладают полноценной художественной значимостью для нас и те немногие, преимущественно ранние произведения Листа, в которых он отдал невольную дань внешней бессодержательной виртуозности («Хроматический галоп», некоторые ранние транскрипции), или произведения раннего периода, имевшие для Листа экспериментальное значение, в которых отвлеченно ставились некоторые творческие проблемы (проблема героического, возвышенного).

Таким образом, в самом творчестве Листа происходила борьба различных, подчас противоположных тенденций. И наша задача заключается в том, чтобы видеть творчество великого художника во всей его противоречивости, используя и усваивая в нем все положительное и передовое, то, что жизненно-правдиво отражало прогрессивные устремления своего времени и двигало искусство вперед. А эта линия в творчестве Листа является главной по своему значению и удельному весу, что делает Листа одной из самых значительных творческих фигур в европейском музыкальном искусстве XIX века.

Народно-национальная основа. Мы неоднократно подчеркивали тесные связи музыки Листа с венгерской народно-национальной музыкальной культурой, особенно (но не исключительно) в произведениях, непосредственно отражающих образы венгерской жизни (рапсодии, симфоническая поэма «Венгрия», «Траурное шествие»). Это сказывается прежде всего в мелодическом и ладовом строе (характерные мелодические обороты, использование так называемой венгерской гаммы и т. д.). Даже характерная для Листа декламационная мелодика, проникнутая, как это принято говорить, ораторским пафосом, представляет собой, очевидно, своеобразное претворение и переосмысление народной речитативной импровизации. Приведем пример такого рода декламационной мелодии Листа:



Некоторые особенности виртуозной фортепианной фактуры Листа часто имитируют приемы игры на венгерских народных инструментах (как, например, цимбалах) и их звучность. Новаторство Листа в области гармонии и лада, расширение рамок мажоро-минорной системы и обогащение ее, точно так же обнаруживает связи с венгерской народной музыкой.

Вместе с тем, в творчестве Листа венгерская национальная основа органически сочетается с усвоением некоторых элементов других национальных культур, с которыми Листу приходилось непосредственно общаться (особенно французской и немецкой).

Программность творчества. Одним из ведущих принципов творчества Листа, как было сказано, является принцип программности. Уже во многих его транскрипциях, поскольку они имеют непосредственную связь с конкретными сюжетами, с драматическими и поэтическими образами опер и романсов, обнаруживаются программные тенденции. Программными произведениями следует считать и рапсодии Листа, рисующие картины венгерской народной жизни. Они программны в таком смысле, в каком программны, скажем, «Камаринская» и испанские увертюры Глинки. Даже в тех случаях, когда Лист не предпосылал своим произведениям определенную литературную программу или не давал им программного заглавия (например, соната си минор, концерты), он всегда руководствовался каким-то поэтическим замыслом.

У Листа не было заранее предначертанного, предвзятого отношения к программности, и эту проблему он в разных произведениях разрешает по-разному, но в рамках единого творческого метода. А программность в музыке Листа совер-

шенно иная по сравнению с программностью у Берлиоза, и в этом различие их творческих методов. В симфониях Берлиоза программность, как правило, носит сюжетно-повествовательный характер, выражающийся в стремлении раскрывать в музыке последовательное развитие сюжета, последовательный ход событий данной литературной программы. В отличие от этого Лист больше интересуется обобщенным музыкальным воплощением главной поэтической идеи, воплощением основных поэтических образов. Не сюжет, а главная поэтическая мысль, воплощенная в музыке и подчиненная специфическим музыкальным закономерностям,— таков основной художественный принцип Листа, его творческий метод.

Классики русской музыки о Листе. Глубоко национальное, новаторское, передовое содержание музыки Листа, ее программность, руководство Листа передовым музыкальным движением,— все это привлекало к нему симпатии передовых русских музыкантов. Критически подходя к Листу, умея видеть его противоречия и слабые стороны творчества, они вместе с тем высоко ценили то, что было в нем истинно великого. Лист был великим другом русской музыки, и выдающиеся русские музыканты были искренними друзьями музыки Листа, особенно деятели «Могучей кучки».

В. В. Стасов в своей книге «Лист, Шуман и Берлиоз в России» писал: «Что касается Листа, то все капитальнейшие его произведения впервые сочинены или же получили окончательную свою форму в 50-х и 60-х годах. Все это был благодарный, драгоценный, самый желанный материал для новых русских музыкантов. Они с жадностью принялись изучать эти новые, странные для остальной публики, но высокоталантливые для них создания. Новая русская школа всего более воспиталась, конечно, на Глинке и Бетховене, но потом — на Шумане, Берлиозе и Листе. У ней не было никакого слепого фетишизма к этим великим музыкантам. С тою независимостью и неподкупностью мысли, которая всегда составляла одно из главных ее качеств, новая русская школа очень хорошо понимала многие недостатки, лежавшие в натуре Шумана, Берлиоза и Листа... Но великие качества фантазии, огня, душевного выражения, глубокого чувства, несравненной поэтичности, картинности слишком преобладали в этих творениях и заставляли новых русских музыкантов забывать эти недостатки. Навряд ли лучшие соотечественники Берлиоза, Шумана и Листа ценили их так высоко, как их ценили у нас в кружке новых русских музыкантов» [1].

Когда в 1873 году в Будапеште праздновался юбилей Листа (50-летие его артистической деятельности), М. Балакирев, А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов, М. Мусоргский, Н. Римский-

[1] В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России.

Корсаков и Н. Щербачев отправили ему коллективную телеграмму следующего содержания: «Кружок русских, преданных искусству, верующих в вечное поступательное движение и стремящихся содействовать этому движению, горячо Вас приветствует в день Вашего юбилея, как гениального композитора и исполнителя, расширившего пределы искусства, великого вождя в борьбе за жизнь и прогресс в музыке, неутомимого художника, перед колоссальной и долговечной деятельностью которого мы преклоняемся»[1].

Лучшие произведения Листа популярны и любимы в нашей стране. Венгерские рапсодии, сонату си минор, «Мефисто-вальс», концерты, многие мелкие произведения, транскрипции — постоянно играют в своих концертах наши выдающиеся пианисты: С. Рихтер, В. Софроницкий, Г. и С. Нейгаузы, Э. Гилельс, Г. Гинзбург, Я. Флиер и многие другие. Симфонические поэмы и симфонии Листа («Прелюды», «Тассо», «Орфей», «Фауст-симфония») украшают репертуар наших дирижеров — Н. Рахлина, Б. Хайкина, Е. Мравинского. Песни и романсы Листа исполняют наши лучшие вокалисты — З. Долуханова, Н. Шпиллер, Н. Суховицына и другие. Целые концертные программы и радиопередачи посвящаются творчеству Листа.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианное творчество Листа принадлежит к значительнейшим явлениям истории мирового пианизма. Один из величайших пианистов XIX века, Лист писал фортепианную музыку на протяжении всей своей творческой деятельности. И несомненно, исполнительство Листа и стиль его фортепианной музыки — две взаимно обусловленные и друг друга определяющие сферы.

Исполнительству Листа свойствен был грандиозный размах большой концертной эстрады, ораторский пафос, приподнятость и вместе с тем необычайная поэтическая картинность. Этими же качествами отличается фортепианная музыка Листа, главным принципом которой, как и всего творчества Листа, является программность. Именно раскрытию поэтического образа в лучших произведениях Листа подчинены все разнообразные приемы фортепианной фактуры и музыкального языка — мощные аккорды во всех регистрах, каскады виртуозных пассажей, певучая кантилена. Специфической особенностью фортепианной звучности во многих произведениях Листа является оркестральность, что также находится в единстве с его исполнительским мастерством. Как известно, игра Листа поражала богатством красок, тембровых оттен-

[1] В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России.

ков. В его пальцах, по свидетельству современников, заключен был целый оркестр. Так и в фортепианной музыке Листа мы слышим то певучую виолончель, то резкую, пронзительную трубную фанфару, то красивые пассажи арфы. Лист обогащает фортепианную звучность, привнося в нее отдельные приемы, характерные для струнных инструментов оркестра: tremolo во всех регистрах, быстрые репетиции на одном звуке, характерные пассажи. Таким образом, широко раздвинув рамки звучности фортепиано, Лист сделал этот интимный инструмент достоянием большой концертной эстрады, приблизил его к оркестру, но сохранил при этом, конечно, специфические особенности фортепианной фактуры. «Фортепианность» и «оркестральность» составляют в творчестве Листа органическое единство.

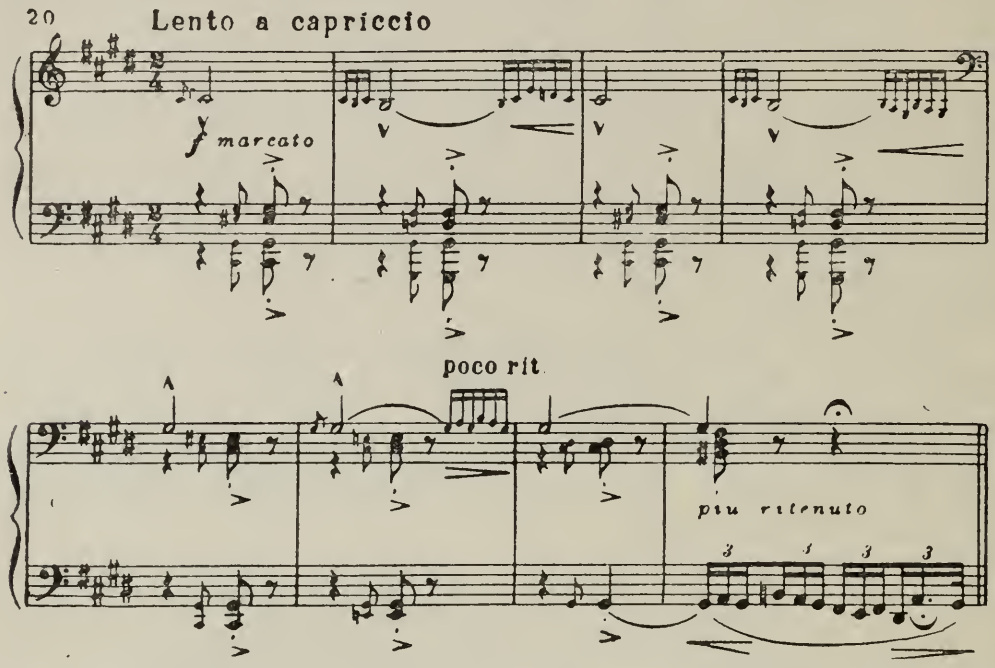
В целом по своему историческому и художественному значению фортепианная музыка Листа, обладающая индивидуальными стилевыми особенностями, стоит в одном ряду с фортепианным творчеством его современников Шопена и Шумана и составляет неотъемлемую принадлежность репертуара пианистов всего мира.

Венгерские рапсодии. Среди огромного множества фортепианных произведений Листа одно из важнейших мест занимают его 19 венгерских рапсодий, представляющих собой виртуозные обработки и фантазии на темы венгерских и цыганских народных песен и плясок. Глубоко национальное по музыкальному языку и по средствам музыкального выражения, венгерские рапсодии Листа объективно ответили росту национального самосознания венгерского народа в период его борьбы за национальную независимость. В этом их демократизм, в этом причина их популярности как в Венгрии, так и в демократических кругах всех стран.

В большинстве случаев каждая рапсодия Листа заключает в себе контрастные темы, часто развивающиеся вариационно: темы медленные песенного или песенно-речитативного характера (как во 2-й и 12-й рапсодиях), иногда маршеобразные (как в 6-й рапсодии), лирические, танцевальные. Многим рапсодиям свойственно постепенное нагнетание динамики и темпа: песенно-речитативная тема значительного, торжественного характера переходит в танец, постепенно ускоряющийся и заканчивающийся буйной, стремительной, огненной пляской. Таковы, в частности, 2-я и 6-я рапсодии. Во многих приемах фортепианной фактуры (репетиции, скачки, различные виды арпеджио и фигураций), в вариационном расцвечивании одной и той же темы Лист воспроизводит характерные звучности венгерских народных инструментов. Привнесение приемов оркестральности чрезвычайно обогащает фортепианную звучность и сообщает ей неслыханный дотоле колорит.

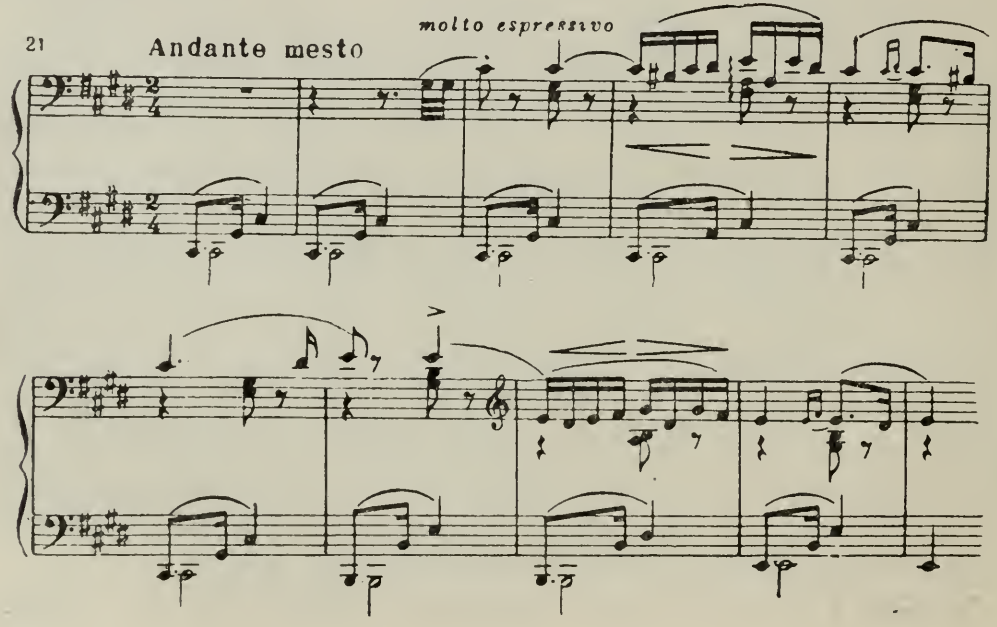
Вторая рапсодия. Вторая рапсодия принадлежит к наибо-

лее характерным и лучшим произведениям такого рода. Краткое речитативно-импровизационное вступление (Lento a capriccio) вводит в мир ярких, красочных картин народной жизни, составляющих содержание рапсодии:



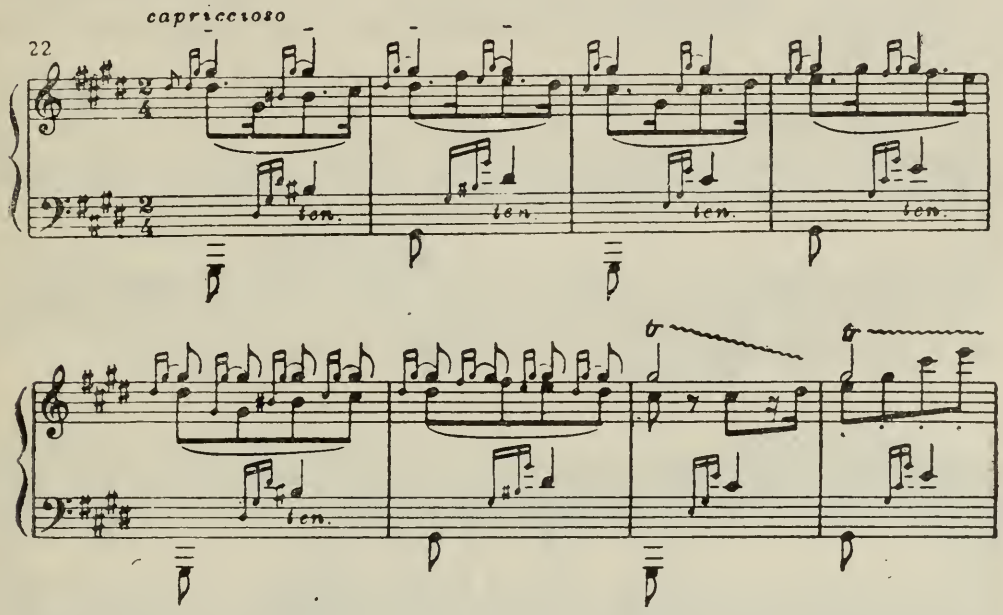
Звук, берущийся форшлагом, «опевание» его мелодическим орнаментом характерны для венгерской народной музыки и напоминают пение певцов-сказителей. Аккорды сопровождения с форшлагами воспроизводят бряцание на струнах народных инструментов.

Вступление переходит в песню с элементами танцевальности (Lassan):

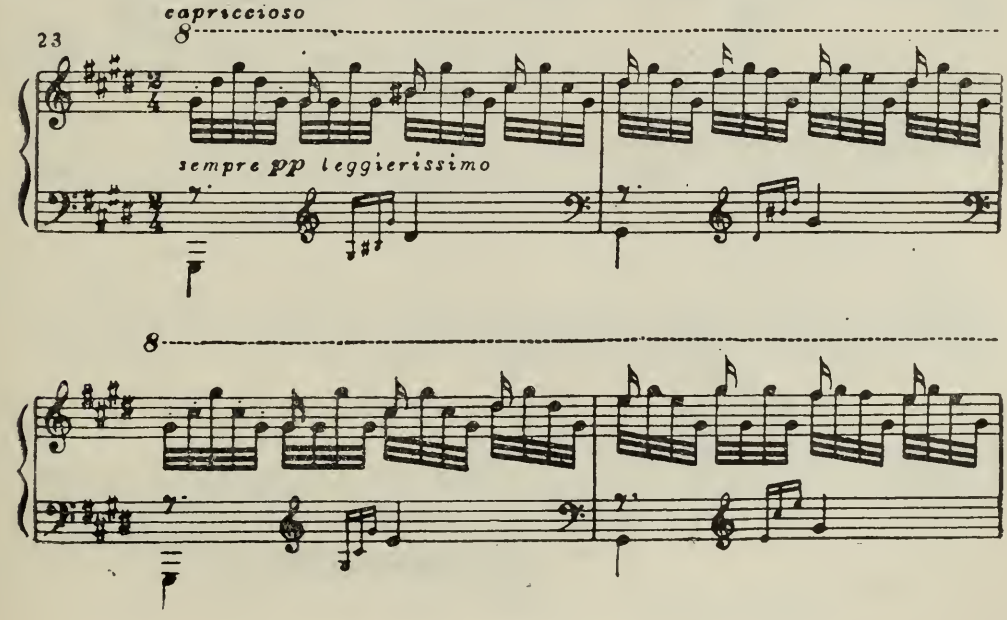


Мелодия песни носит ярко выраженный венгерский национальный характер, в особенности благодаря характерной концовке, завершающей каждую фразу (типа «вербункош»). Ритм сопровождения придает теме черты танцевальности.

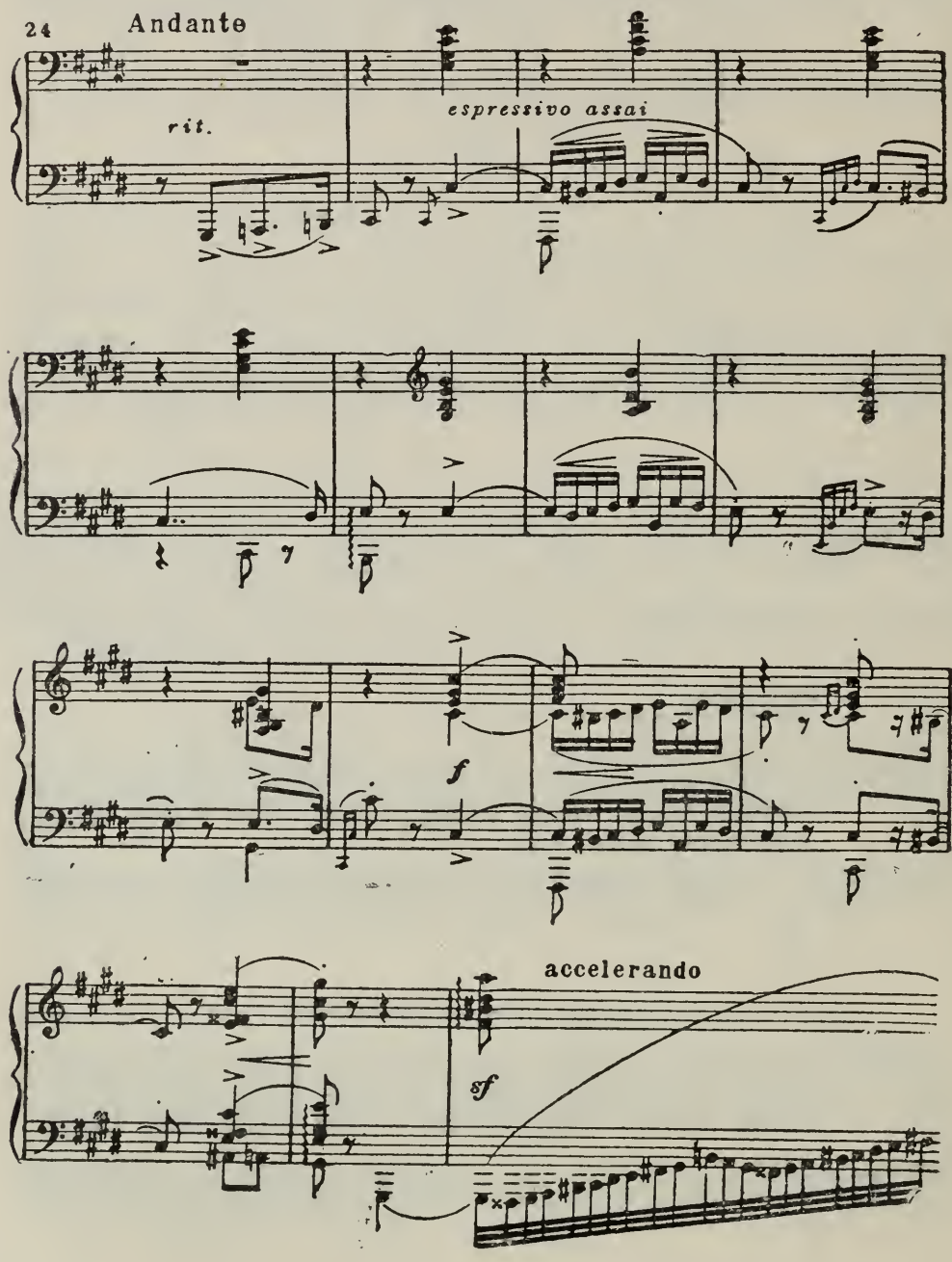
Более широко изложенная (октавами) и рассыпающаяся типичным для Листа виртуозным пассажем песня переходит в легкий танец, получающий основное значение во второй части рапсодии:

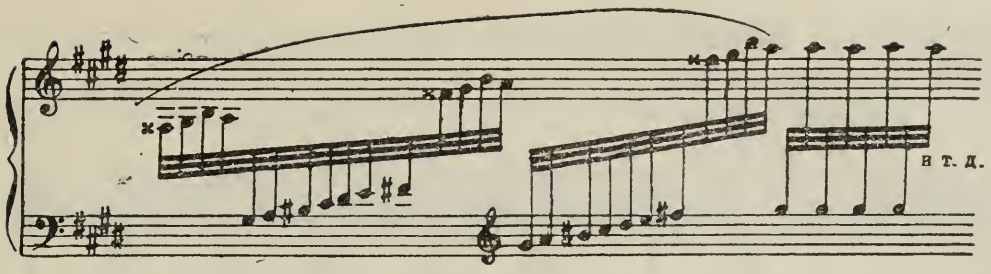


Постоянный органный пункт (соль-диез), легкие форшлаги снова воспроизводят звучность и характер игры на струнных народных инструментах. В следующих тактах танец изложен иначе и звучит посреди быстрых фигур тридцатьвторыми:

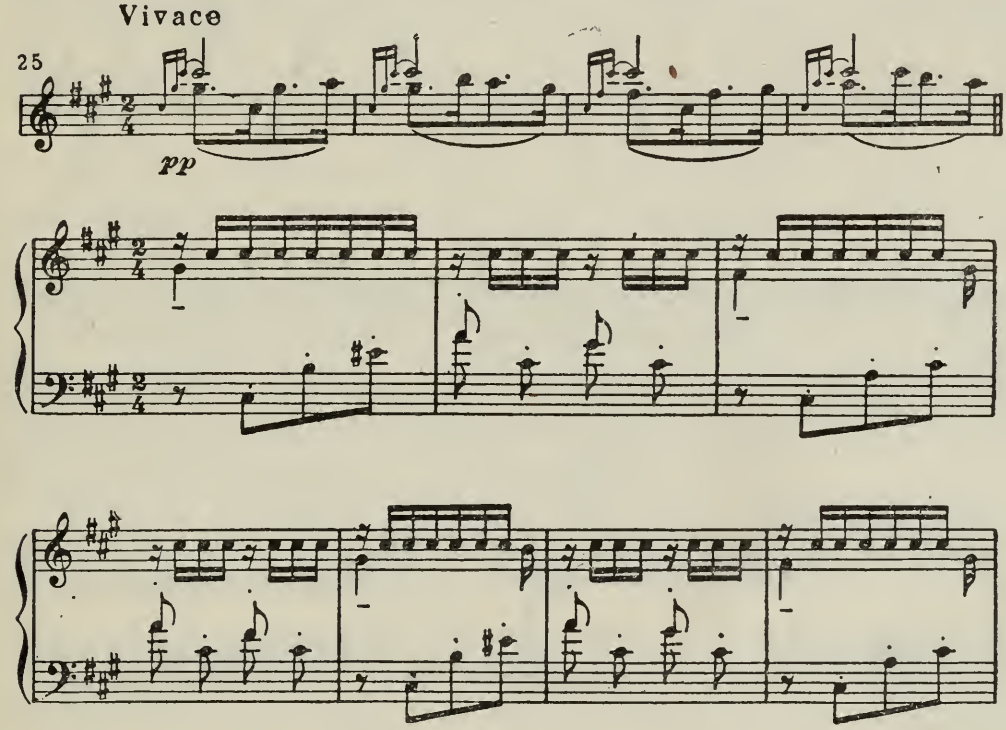


В этом сказывается характерное для Листа вариационное изложение темы. Рассыпаясь легкими виртуозными пассажами, танец останавливается на речитативной импровизации начала. Возобновляется уже знакомая песня; только здесь ее исполняет левая рука в басовом регистре. Постепенно песня поднимается в более высокий регистр, рассыпается блестками пассажей, светлеет, делается нежной и ласковой; далее, оставляя от себя лишь легкий след в виде характерной венгерской концовки, она снова погружается в глубокий регистр и на интонациях начальной речитативной импровизации останавливается:





Таким образом, вся первая часть рапсодии представляет собой венгерскую песню, в которую включен танец. Начало второй части рапсодии (Friska) основано на разнообразном вариационном развитии танца. Вообще же вторая часть—это картина народного праздничного веселья, становящегося все более безудержным. Вот как варьируется музыка танца:

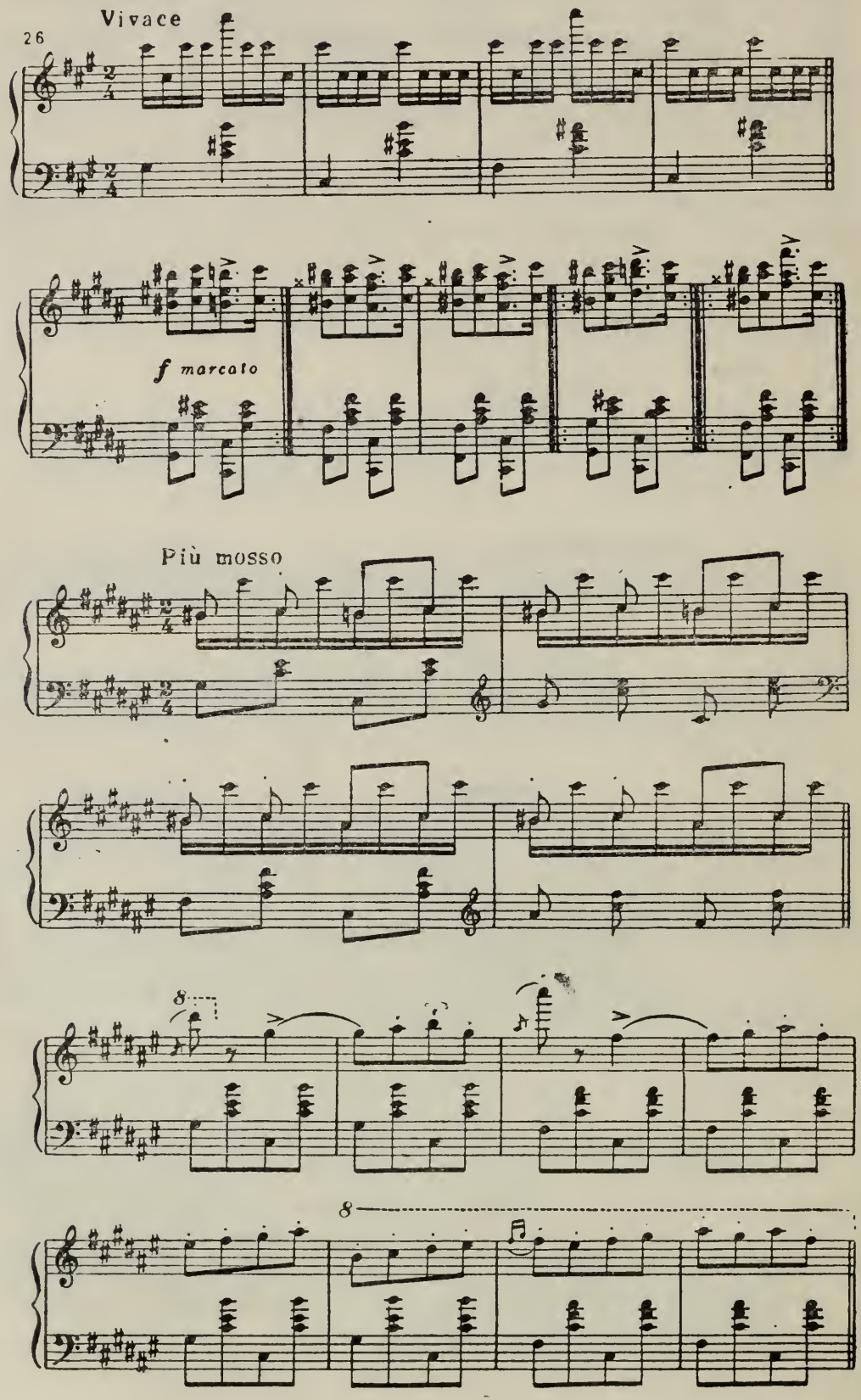


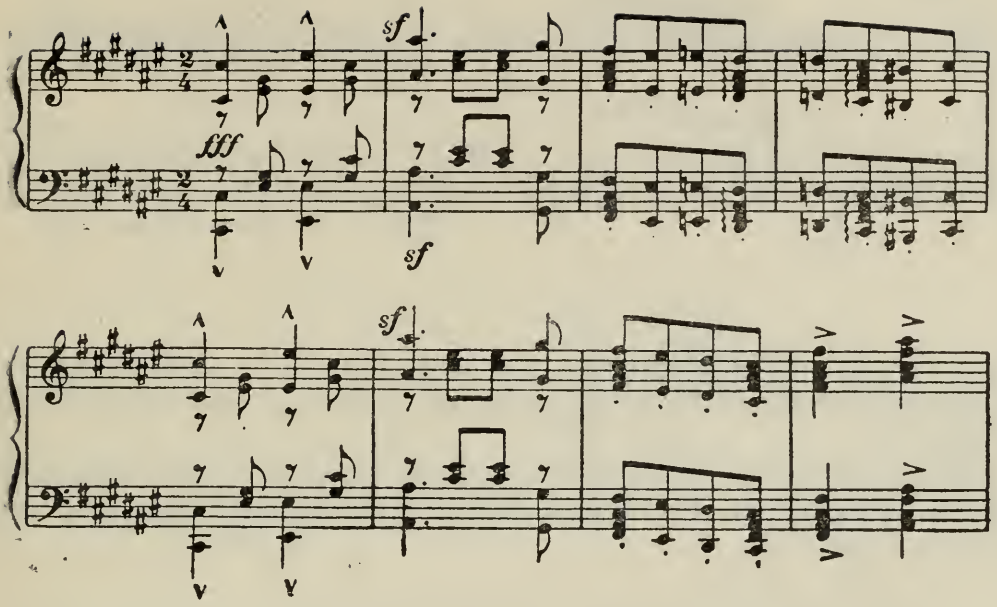
Репетиционные быстрые повторения одного звука — не что иное, как воспроизведение характера игры на цимбалах.

Постепенно темп все больше и больше ускоряется, динамика усиливается, танец делается оживленнее и превращается в вихревую, огненную пляску. Чрезвычайно интересен прием, характерный для народной инструментальной музыки различных народов, и в том числе венгерского: переборы на чередующихся доминантовой и тонической гармониях, расцвечиваемые многочисленными вариациями [1]. В самих вариациях сохраняется интонационная основа венгерской народно-

[1] Такой же прием встречается в русской народной инструментальной музыке; его гениально использовал Глинка в «Камаринской».

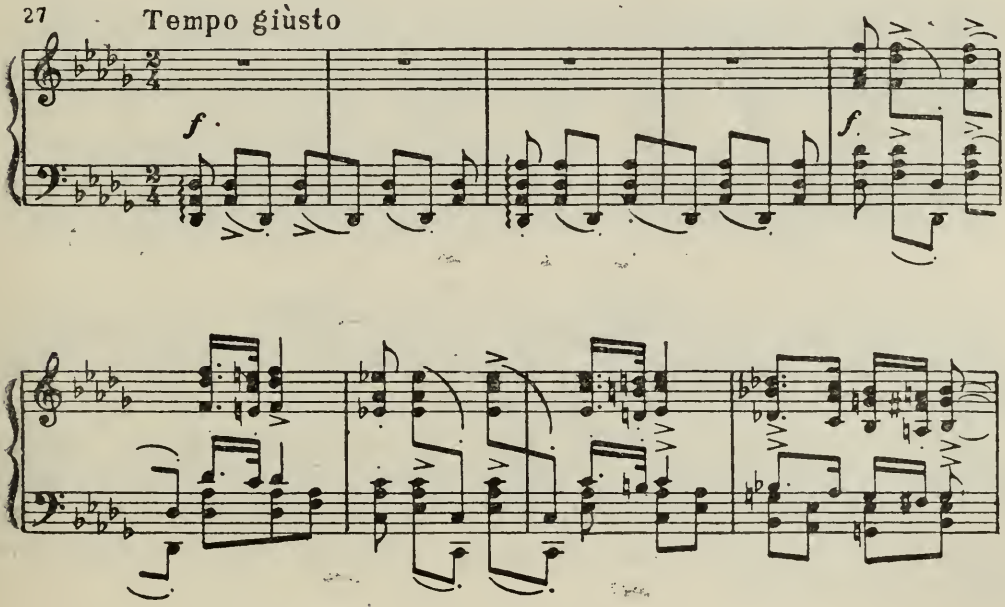
танцевальной музыки. Приведем примеры ряда последующих вариаций:

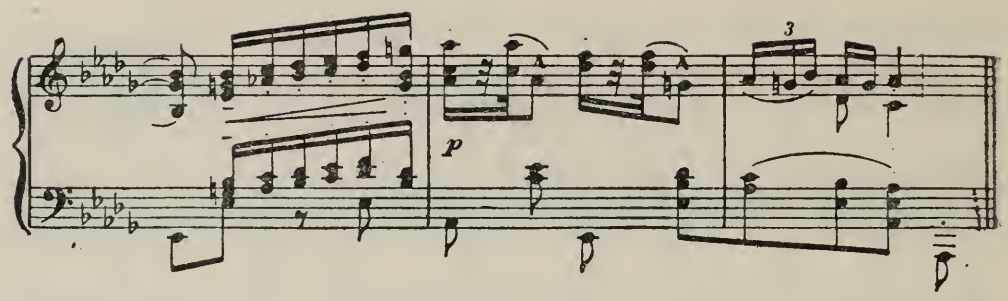




Достигая громадной силы и стремительности, пляска затем постепенно стихает, движение замедляется, — будто танцующие удалились, и в отдалении слышны лишь отголоски танца; одиноко звучащая на фоне танцевальных фигур сопровождения мелодия рисует, может быть, задержавшуюся пару танцующих; да и та останавливается. Но снова сбегается веселящаяся, праздничная, нарядная толпа, танец возобновляется с прежней огненной стремительностью, все закружилось и завертелось в вихре буйной пляски.

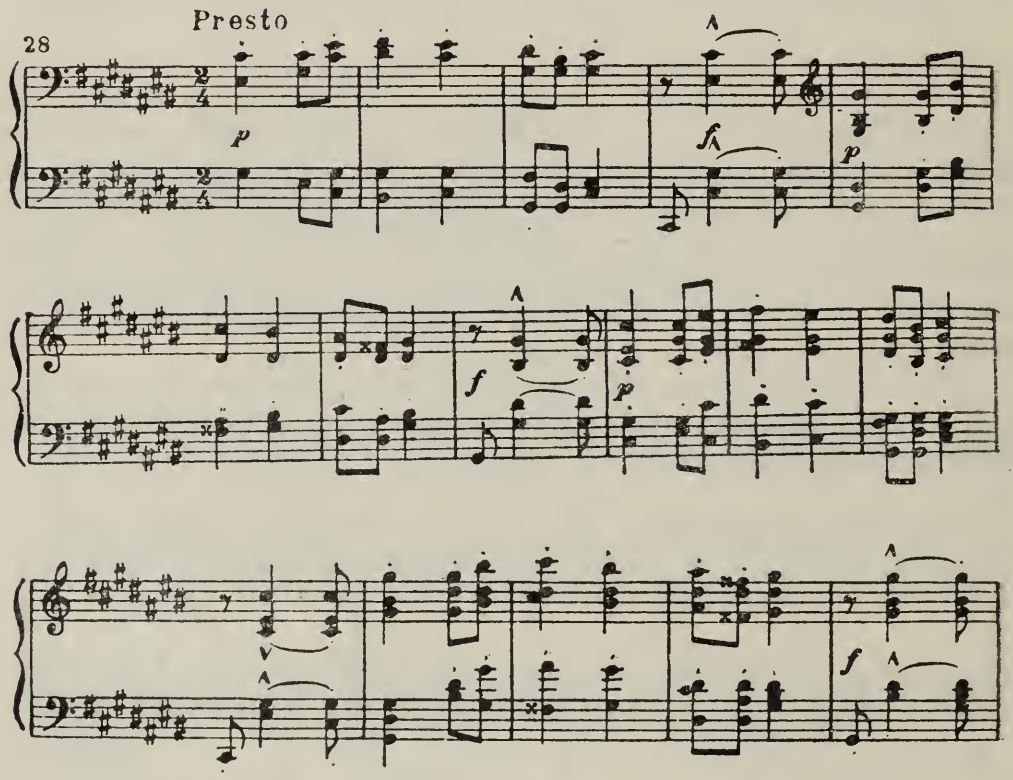
Шестая рапсодия. Шестая рапсодия состоит из четырех ясно отграниченных разделов. Первый раздел представляет собой венгерский марш:





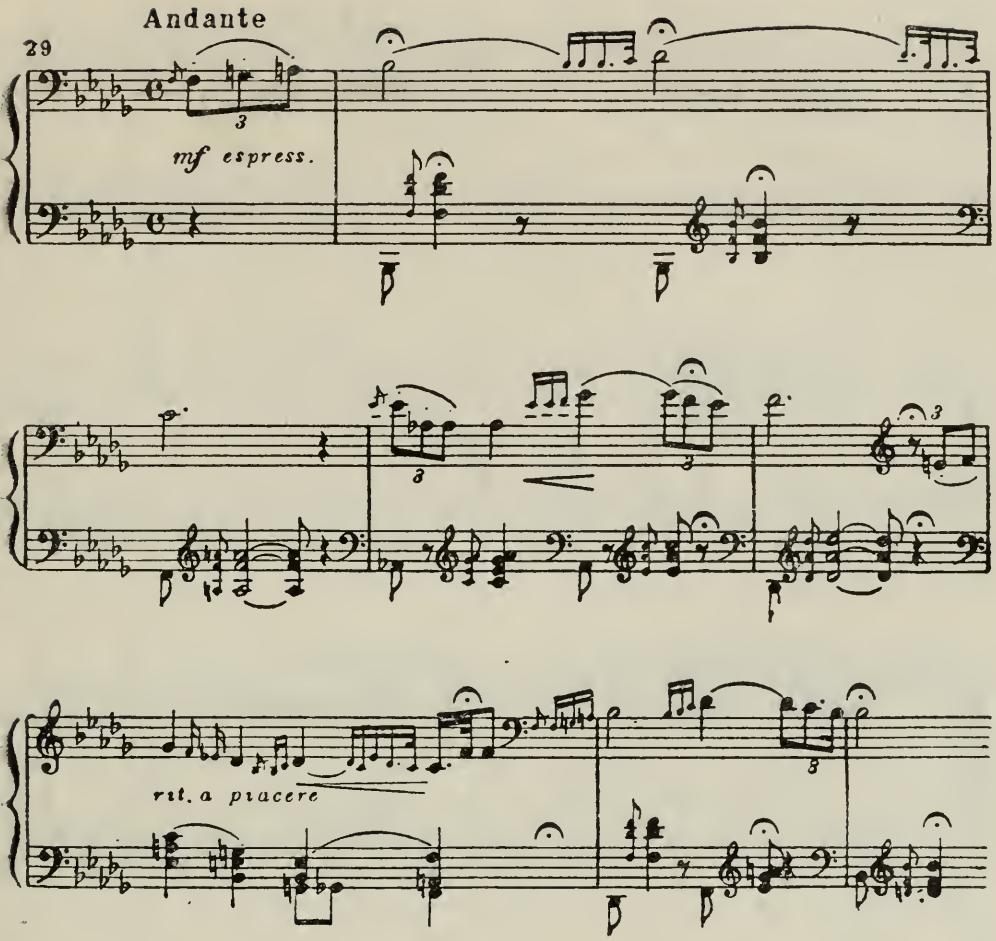
Это как бы торжественное шествие полного национальной гордости народа. Марш заканчивается блестящим виртуозным пассажем.

Второй раздел рапсодии (Presto) — быстро пролетающий стремительный танец, оживляемый синкопами в каждом четвертом такте:

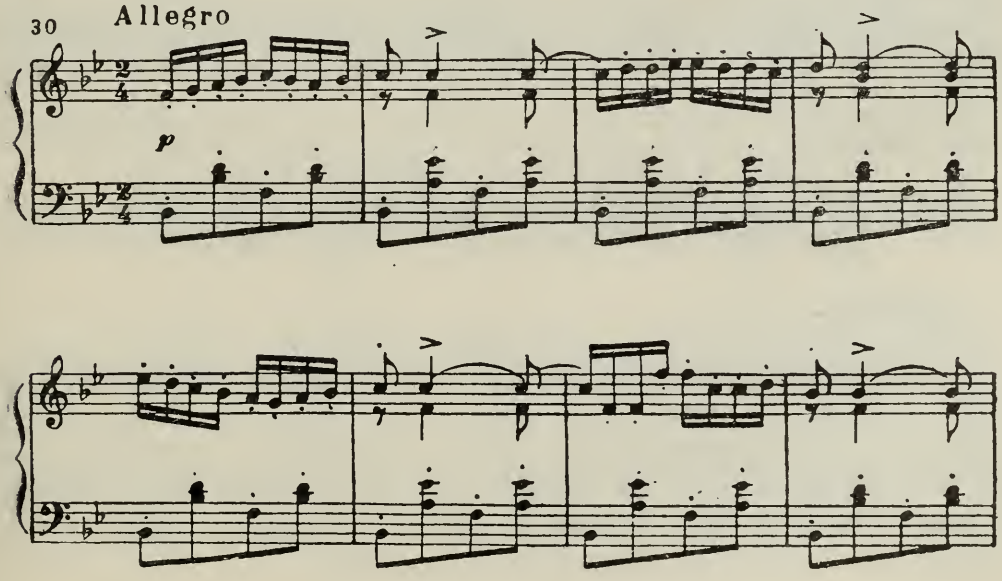


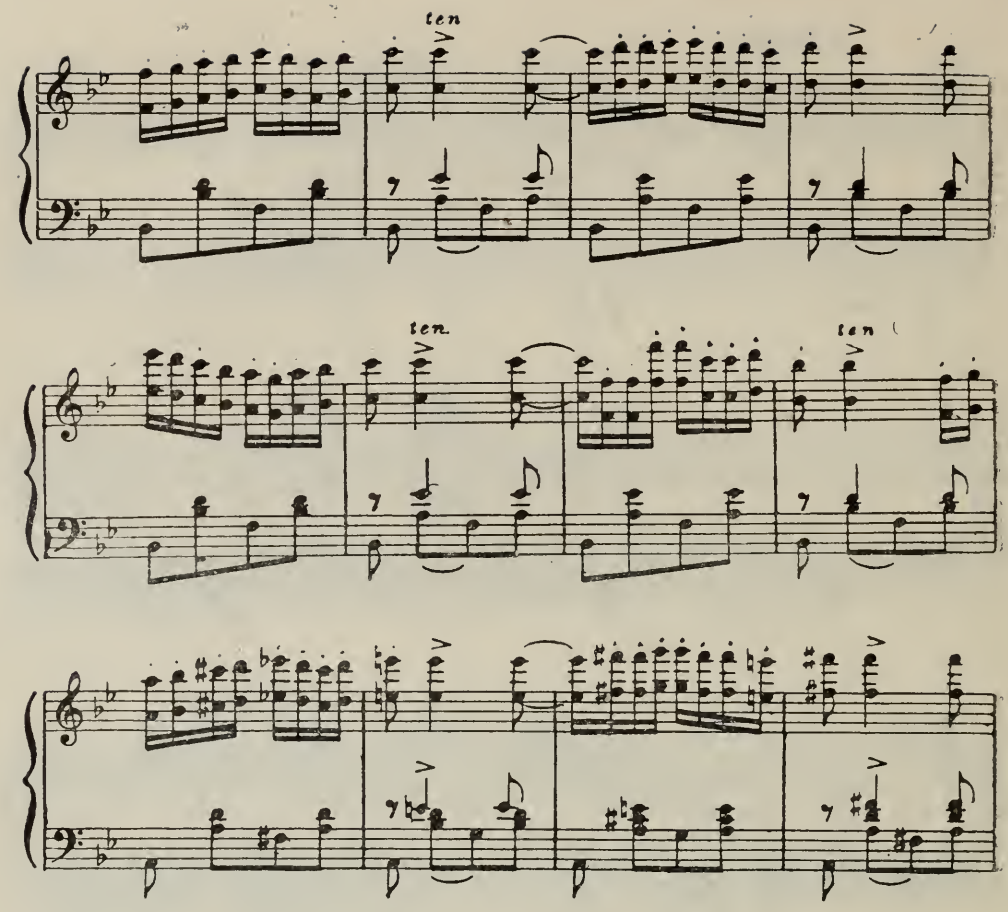
Так, через жанры марша и танца, уже в самом начале раскрывается национальный характер венгерского народа.

Третий раздел (Andante) — песенно-речитативная импровизация, воспроизводящая пение певцов-сказителей, уснащенная характерными форшлагами и богато орнаментированная, — отличается свободным ритмом, обилием фермат, виртуозными пассажами:

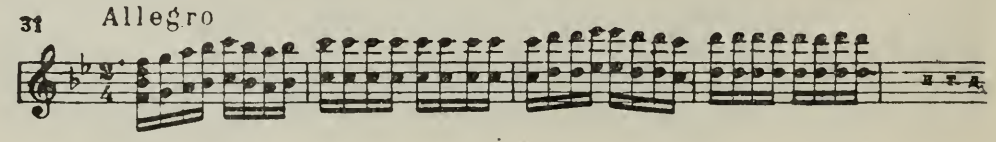


Четвертый раздел — быстрый танец (Allegro), рисующий картину народного веселья:





Ладотональные сопоставления — Си-бемоль мажор и Ре мажор гармонический (с си-бемоль), постоянно сменяющие друг друга, придают танцу красочность. Развитие и усиление динамики в танце происходит путем усложнения и уплотнения фактуры (октавы в изложении темы, более мощные басы), превращения синкоп в каждом втором такте в быстрые репетиционные повторения одного звука, напоминающие игру на цимбалах:



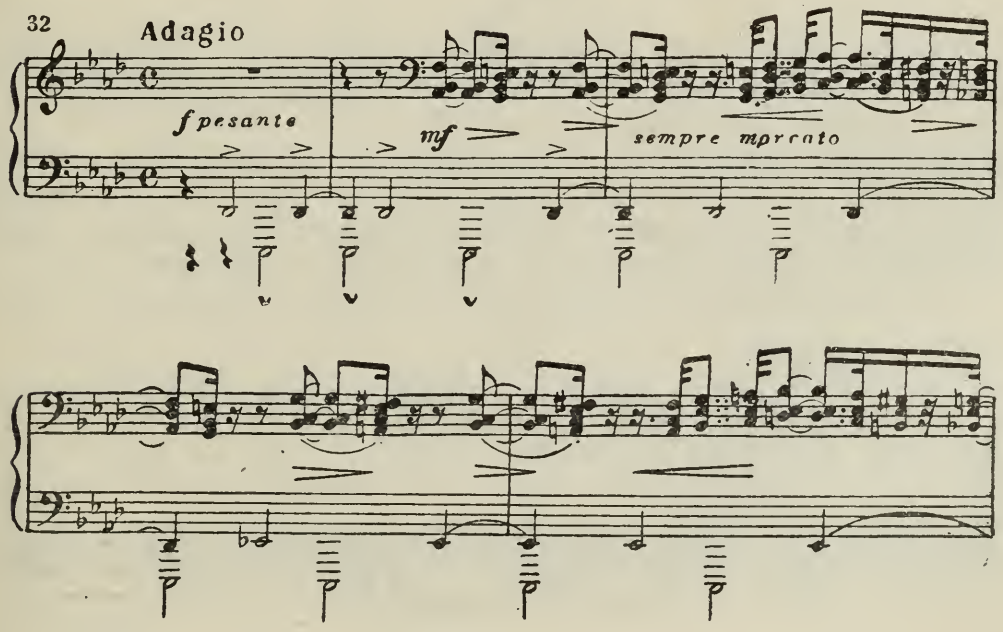
Последний раздел рапсодии чрезвычайно виртуозен: октавы в быстром движении, репетиции, далекие броски октав в басу представляют значительные трудности для пианистов. Но эта виртуозность не становится самоцелью: она имеет художественный смысл, являясь одним из средств образного воплощения картины народного праздника.

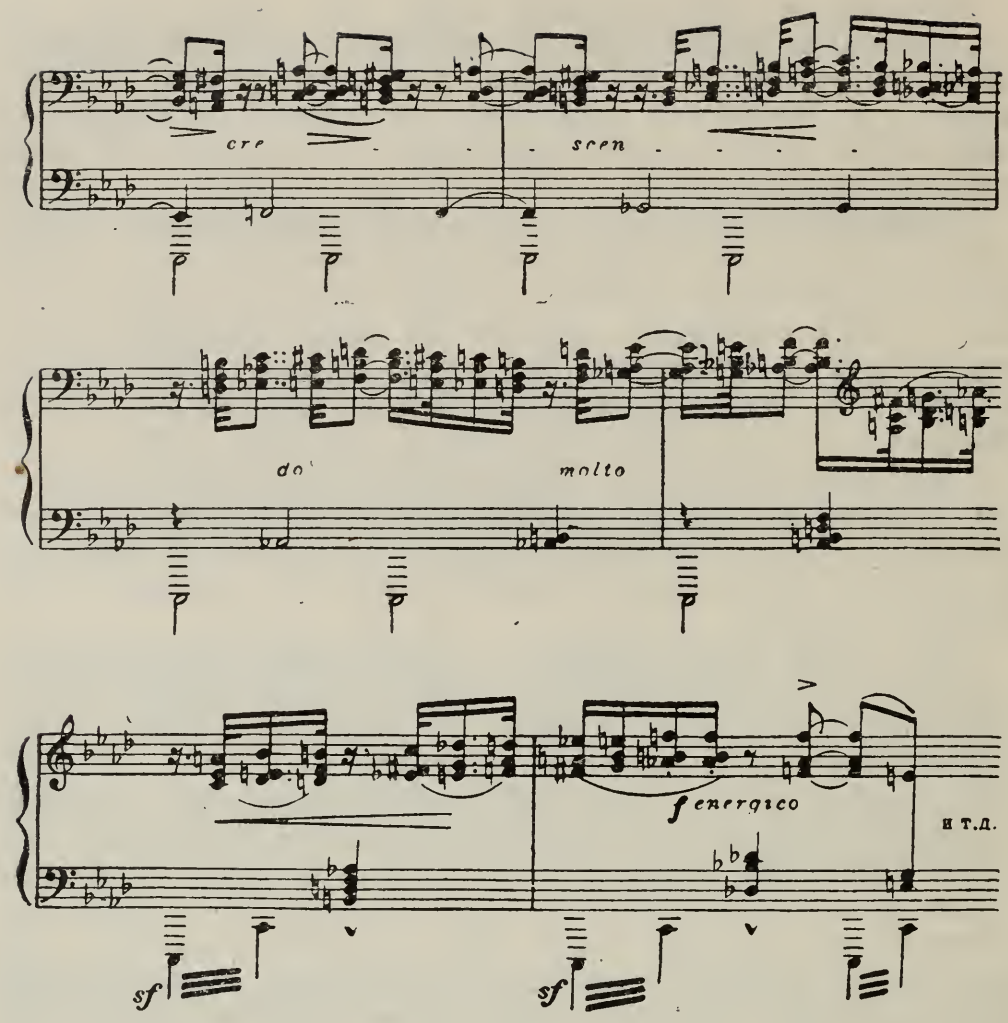
Из анализа двух рапсодий видно, что в них, как и в других рапсодиях Листа, преобладает вариационный метод развития тематического материала, характерный для народной музыки. В листовских рапсодиях получили свое гениальное воплощение национальный характер и психический склад венгерского народа.

«Траурное шествие» по своей идее, содержанию и кругу образов представляет собой национально-эпическое произведение, выражающее глубокую скорбь об утрате одного из героев борьбы венгерского народа за свою национальную независимость в революции 1848 года. Лайош Батьянь был в октябре 1849 года (после подавления венгерской революции) расстрелян по приговору австрийского военного суда).

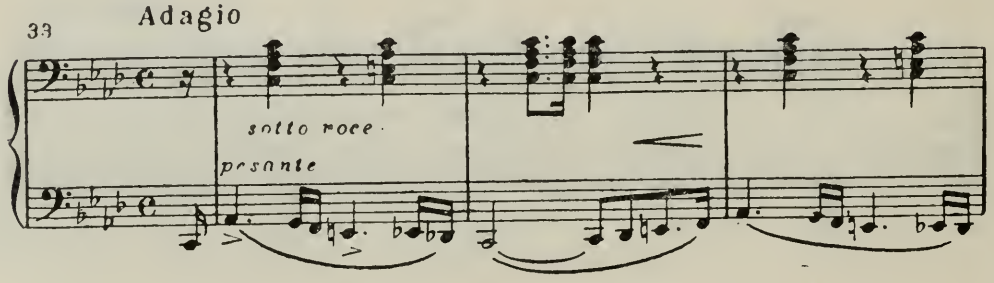
Печальная процессия, сопровождающая национального героя Венгрии в последний путь, составляет содержание произведения Листа, носящего скорбный, героический характер. Это как бы образ борца за свободу, скорбь о котором мужественна и сурова.

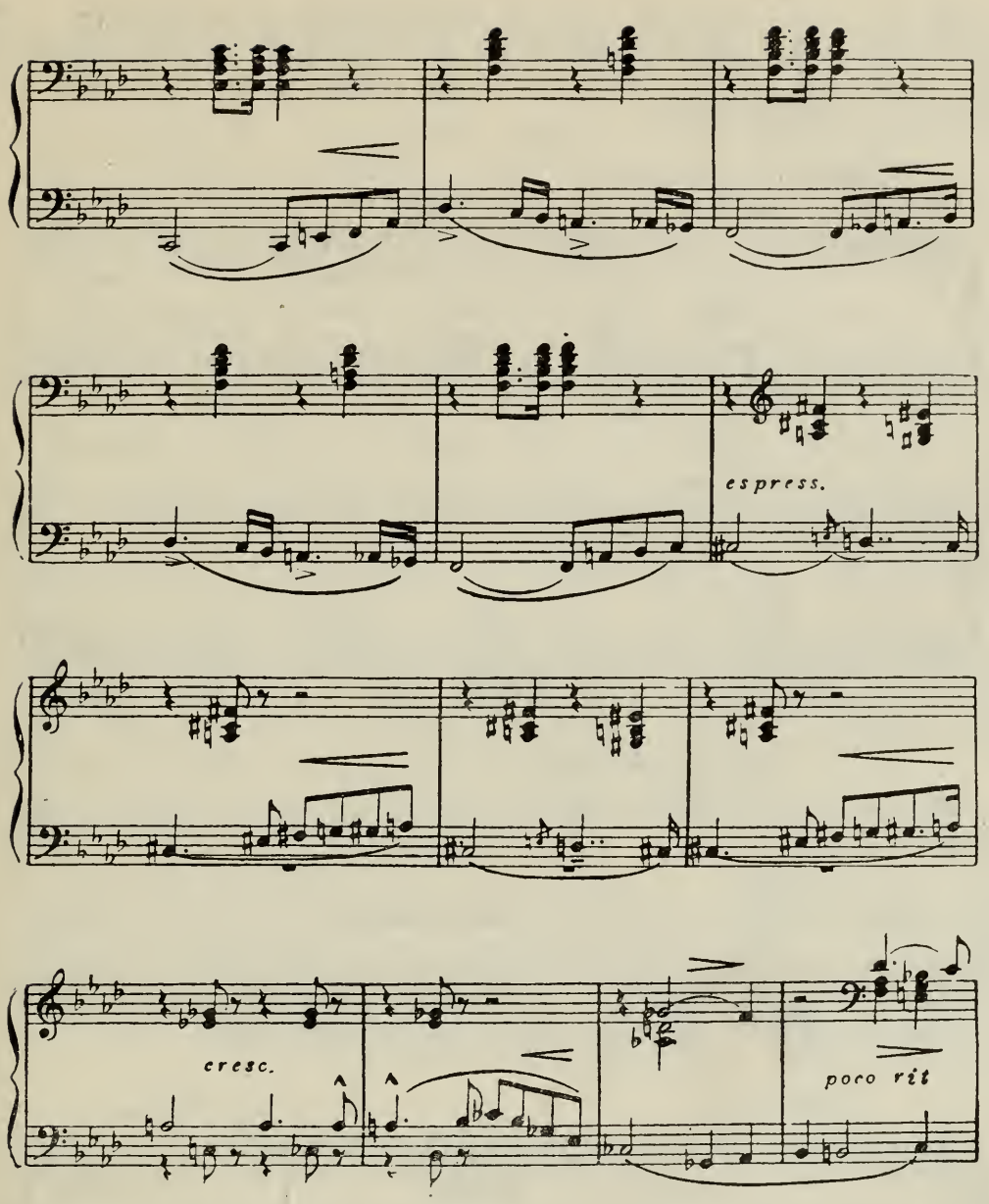
В глубоких басах тяжело и мрачно звучит погребальный колокол; звучность постепенно нарастает и усиливается на протяжении семнадцати тактов. На фоне постоянного и размеренного звучания колокола вздымаются вверх и тяжело падают хроматически восходящие и нисходящие ряды аккордов. Густота аккордовых созвучий, уменьшенные гармонии, стонущие интонации, пунктирный ритм, все большее увеличение и рост звукового диапазона и силы звучности при неизменном колокольном органном пункте (до) — все это создает впечатляющую картину отдаленного, постепенно приближающегося гула толпы, объединенной единым чувством скорби и отчаяния:





Таково вступление (Introduzionne, Adagio). Трубный звук как бы останавливает волнующуюся толпу и призывает к началу шествия. Начинается основная часть произведения (фа минор) написанная в сонатной форме, с эпизодом вместо разработки. Тема главной партии, глухо, мрачно и тяжело звучащая в басовом регистре в сопровождении мерных аккордов, создает образ медленной печальной процессии:

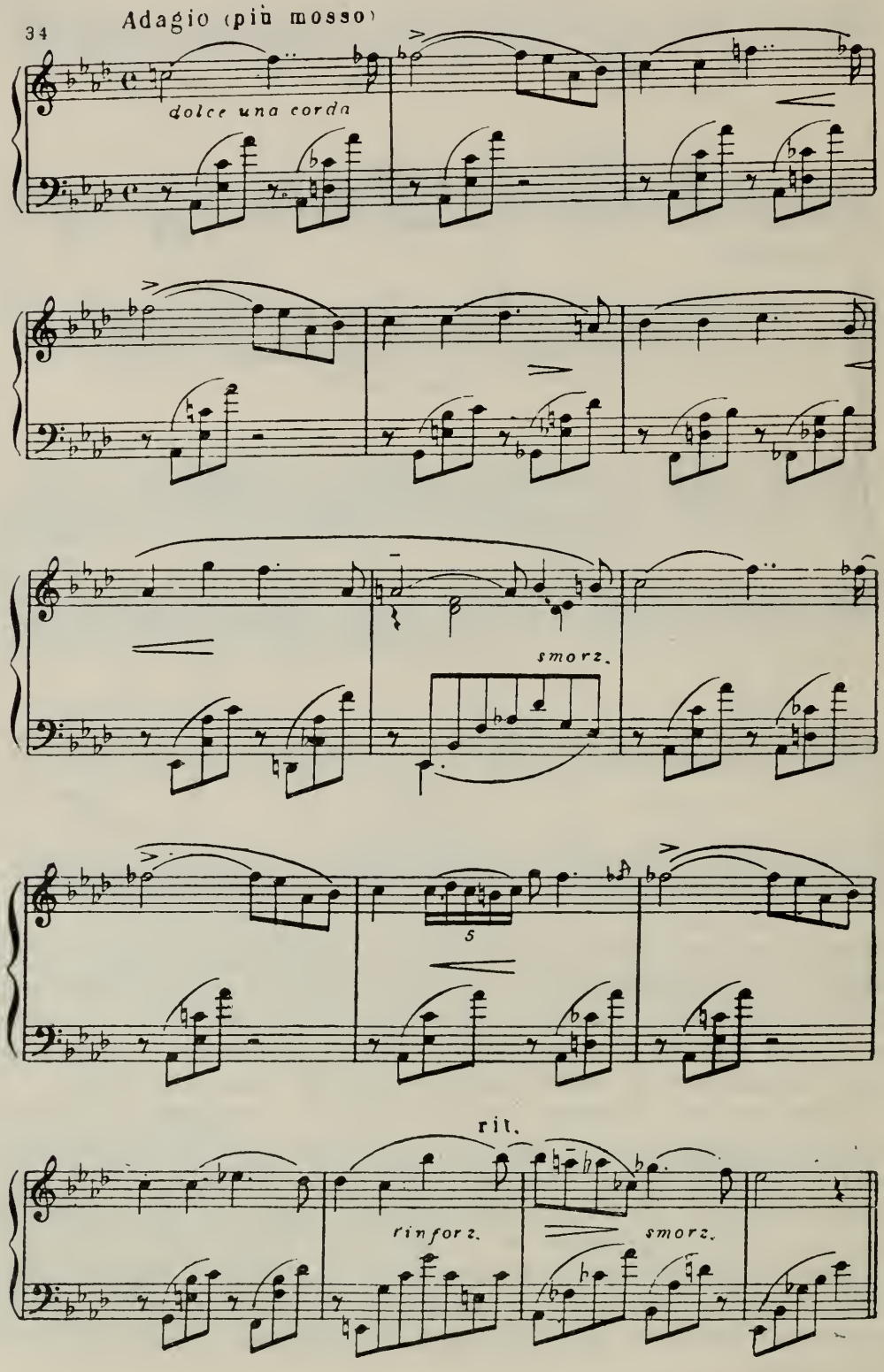




Медленный темп, низкий регистр, размеренный пунктирный ритм, густота аккордовых созвучий придают этой музыке характер похоронного марша. Развитие мелодии через повышение ее на кварту и внутритональные отклонения с хроматизмами сообщают ей черты драматической напряженности.

Результатом развития является более мощное звучание той же мелодии, перенесение ее в более высокий регистр (октавы в правой руке) и более широкий диапазон в аккордовом сопровождении. И в этом проведении темы те же внутритональные отклонения вместе с нарастанием crescendo усиливают драматическую напряженность. В отличие от первого проведения первоначальная тональность (фа минор) не восстанавливается: развитие приводит к остановке на доминанте соль-диез минор.

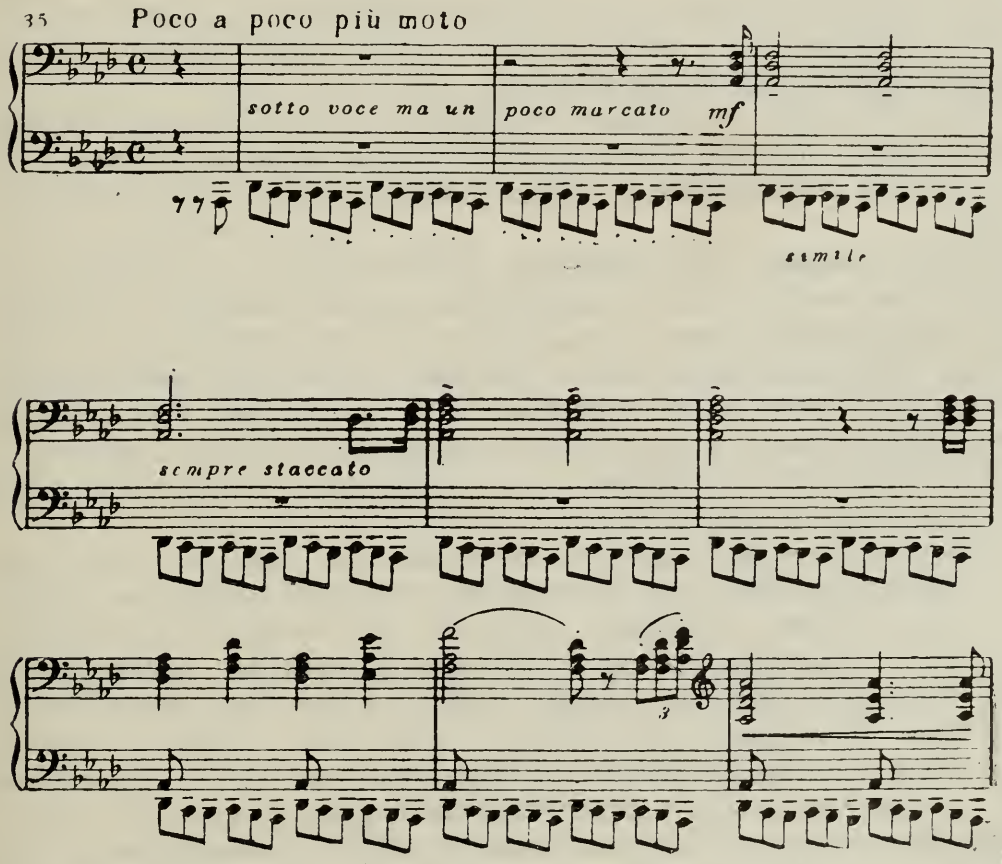
В Ля-бемоль мажоре начинается вторая тема (побочная партия). Тональность ее представляет собой обычный для сонатной формы параллельный мажор по отношению к основной тональности:

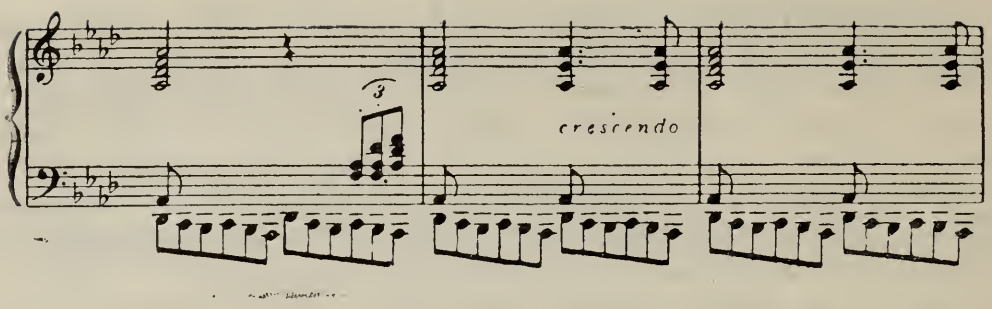


Побочная партия — контрастный первой теме лирический образ, как бы светлых воспоминаний о днях минувших. Но и в этой теме есть печальный оттенок, создающийся благодаря хроматическому понижению звука фа в фа-бемоль (шестой ступени в шестую низкую), благодаря отклонению в си-бемоль минор в пятом такте и окончанию ее в ми-бемоль миноре. Такое «оминоривание» мажорной темы соответствует скорбному содержанию произведения.

Дальше развитие второй темы через мелодическое варьирование и смены тональностей приводит к большому нарастанию и к ее новому изложению в первоначальной тональности (Ля-бемоль мажор). Здесь благодаря иной фактуре (октавное изложение темы, густые аккорды сопровождения) и иной динамике (от mf через большое crescendo к fff) она превращается из мягкой, лирической в мощную, драматическую и даже становится героической. Так постепенно в процессе развития лирическая тема «мужает», меняет свой первоначальный облик.

Начинается средняя часть произведения (эпизод вместо разработки); можно себе представить здесь батальную картину, музыкальное изображение битвы. Аккорды правой руки передают звуки героических трубных фанфар:





Звучность нарастает, усиливается, диапазон увеличивается, словно все больше разгорается бой. Яркие смены тональностей (Ре-бемоль мажор, Ля мажор, Фа мажор, Ми-бемоль мажор, Ре мажор) точно так же способствуют впечатлению растущего натиска. Весь срединный эпизод характеризует образ национального героя, как бы готового ринуться в бой во главе войска за народное дело, которому он отдал свою жизнь.

Наступает сокращенная реприза. С огромным пафосом и силой, на трех forte, звучит траурная мелодия главной партии, постепенно замирая и останавливаясь на доминанте основной тональности (фа минор). Едва слышно, призрачно, словно далекое воспоминание, звучит лирическая тема побочной партии. Начинаясь в далекой тональности (Ми мажор), она, не задерживаясь в ней, возвращается к исходной тональности произведения, замыкающегося короткой кодой на фанфарной теме срединного эпизода.

Так Лист в «Траурном шествии», в своей траурно-эпической фортепианной поэме создал яркую картину печального шествия и одновременно образ благородного, мужественного героя.

Транскрипции и парафразы. Фортепианные транскрипции Листа, играющие в его творчестве весьма важную роль, достаточно показательны с точки зрения особенностей фортепианного стиля Листа. Сюда относятся многочисленные обработки для фортепиано произведений симфонической, сольной инструментальной и вокальной музыки различных композиторов и оперные парафразы, представляющие собой свободные фантазии на темы из опер.

Виртуозные фантазии и вариации на оперные темы были распространены на концертной эстраде различных европейских столиц, особенно Парижа, в художественно-музыкальной атмосфере которого Листу пришлось вращаться в 30—40-е годы. Многие видные пианисты того времени (Калькбреннер, Тальберг, Герц, Пиксис и многие другие) писали в большом количестве такого рода произведения и исполняли их в концертах. Лист отдал значительную дань этой традиции. Фантазии на оперные темы и другие транскрипции Лист писал в течение всей своей творческой жизни, но в первый

(парижский) период они были чуть ли не главным (во всяком случае в количественном отношении) видом его творчества.

Однако между транскрипциями и парафразами Листа и аналогичными произведениями других композиторов-пианистов этого же времени существует принципиальное различие: если Тальберг, Калькбреннер и другие преследовали лишь внешне-виртуозные цели, и подобные их произведения не шли дальше бессодержательной виртуозности или поверхностно-салонного изящества, то лучшие фантазии на темы из опер Листа — это драматические программные поэмы, в которых все многообразные приемы виртуозности (часто предельной, доступной лишь выдающимся мастерам фортепианного исполнительства) служат более рельефному раскрытию образов. В этом отношении поучительно сравнение между фантазиями на темы из одних и тех же опер Листа и других композиторов, — например, «Гугеноты» Тальберга и Листа или «Дон Жуан» Тальберга и Листа. У Тальберга — это малосодержательные поверхностно-виртуозные, внешне эффектные фортепианные пьесы; Лист же создал из оперных тем музыкальные картины-поэмы глубокого идейного содержания, раскрывающие ведущие образы оперы. В «Дон Жуане» Листа, например, противопоставляются друг другу два начала: роковое, трагическое, связанное с образом командора, являющегося символом возмездия, и жизнеутверждающее, характеризующее жизнелюбивый образ Дон Жуана. Точно так же и в других своих оперных парафразах и фантазиях Лист стремится к созданию содержательных программных поэм. Таковы фантазии на темы из опер «Гугеноты» Мейербера, «Норма» Беллини, «Трубадур» и «Риголетто» Верди, «Свадьба Фигаро» Моцарта и многие другие.

Показателен даже выбор тем из оперы, характеризующих главные, ведущие образы. Подходя свободно к темам, Лист иногда видоизменяет их мелодически, иначе гармонизует по сравнению с подлинником, окружает более сложной, подчас изысканной фигурацией, пересыпает виртуозными пассажами, — делая все это в соответствии с данной конкретной идейно-художественной и виртуозно-пианистической задачей. Заметим еще, что оперные парафразы Листа никогда не приобретают характера попурри, то есть беспорядочного, внешнего чередования оперных тем; напротив, они представляют собой целостные, стройные, монолитные композиции, выражающие определенную, единую художественную концепцию.

В некоторых случаях Лист строит свободную фантазию на основе одного какого-либо номера из оперы, как это имеет место, например, в парафразе из «Риголетто» Верди, в которой использована музыка квартета из третьего действия, или в парафразах из «Трубадура» Верди, «Лючии ди Ламермур» Доницетти. Иногда парафраза строится на двух или трех раз-

личных моментах оперы, как в «Дон Жуане», основанном на темах командора, дуэта Дон Жуана и Церлины и арии Дон Жуана из первого действия, или как в «Свадьбе Фигаро», где использованы вторая ария Керубино и ария Фигаро («Мальчик резвый»). Так же, как и в рапсодиях, Лист часто развивает темы вариационно, перенося их в различные регистры, окружая каскадом блестящих виртуозных пассажей, обогащая и усложняя фактуру сопровождения и т. д.

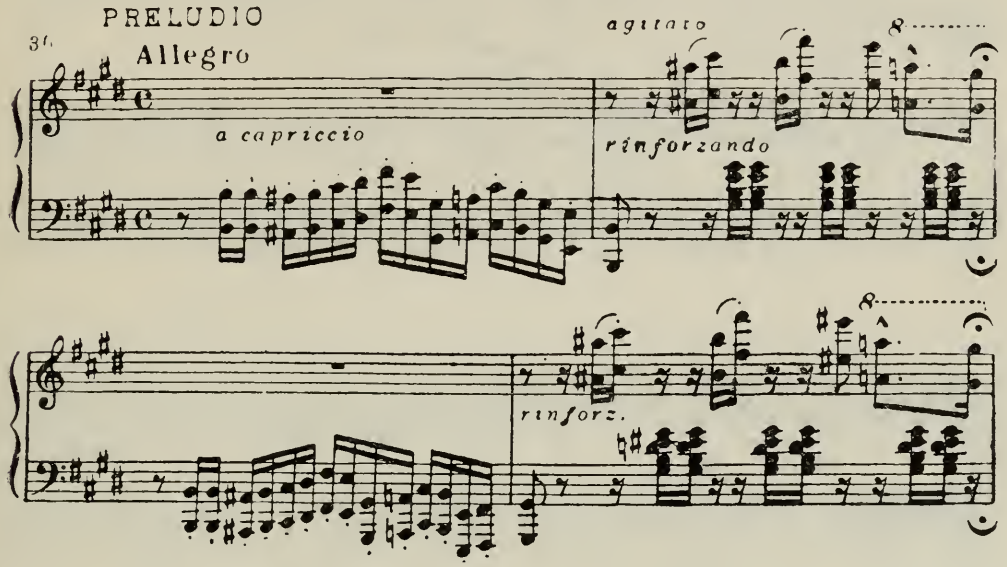
«Риголетто» (опера Верди). Концертная парафраза «Риголетто» принадлежит к лучшим, наиболее содержательным оперным парафразам Листа. Это — одна из тех парафраз, которые написаны Листом не на темы из разных мест оперы, а на основе одного определенного оперного номера. Данная виртуозная парафраза, являясь фортепианной обработкой квартета из 3-го действия оперы Верди, глубоко выразительна и богата по образному содержанию. Лист превратил вокальный ансамбль в фортепианную фантазию, отличающуюся характерной для композитора фактурой. Вместе с тем Лист здесь, как и в других своих фортепианных произведениях, привносит приемы оркестральности: быстрые репетиции на одном звуке, арфообразные пассажи. Сохранив в основном мелодическое содержание квартета (хотя и внеся в мелодии Верди некоторые существенные изменения), Лист был свободен в выборе других средств музыкальной выразительности (гармония, фактура), значительно отойдя в этом отношении от подлинника и уснастив произведение многочисленными блестящими виртуозными пассажами и отсутствующими в подлиннике вариантами темы. Можно сказать, что, использовав музыку Верди, Лист создал на этой основе свою индивидуальную художественную концепцию, соответствующую его художественному миросозерцанию.

Прежде чем обратиться к анализу фортепианной парафразы Листа, нужно сказать о самом квартете из «Риголетто» и коснуться драматической ситуации в данном эпизоде оперы [1]. Участниками квартета являются Герцог, цыганка Маддалена, дочь Риголетто Джильда и сам Риголетто. Развратный и легкомысленный Герцог, соблазнивший Джильду, изменяет ей и объясняется в любви Маддалене. Риголетто показывает Джильде сцену любовного объяснения Герцога с Маддаленой. Джильда испытывает чувство горькой обиды и отчаяния. Таким образом здесь имеет место противопоставление двух пар: Герцог и Маддалена, Риголетто и Джильда. Этот контраст ярко охарактеризован в музыке Верди в пределах стройного и монолитного ансамбля. Он же сохранен и в парафразе Листа, создавшего на основе оперного ансамбля свободную фортепианную фантазию.

---

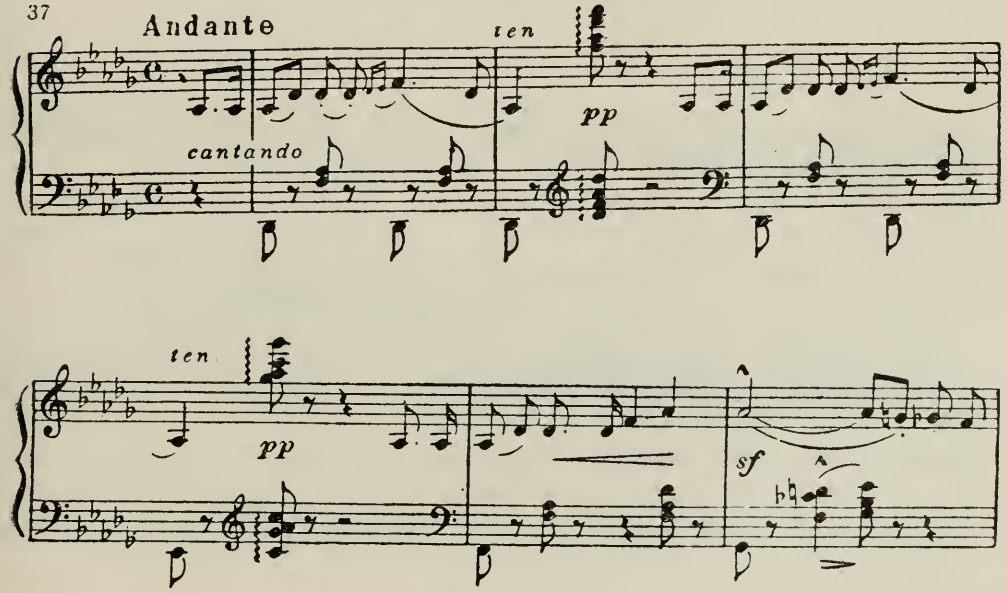
[1] Подробнее об этом см. в главе о Верди.

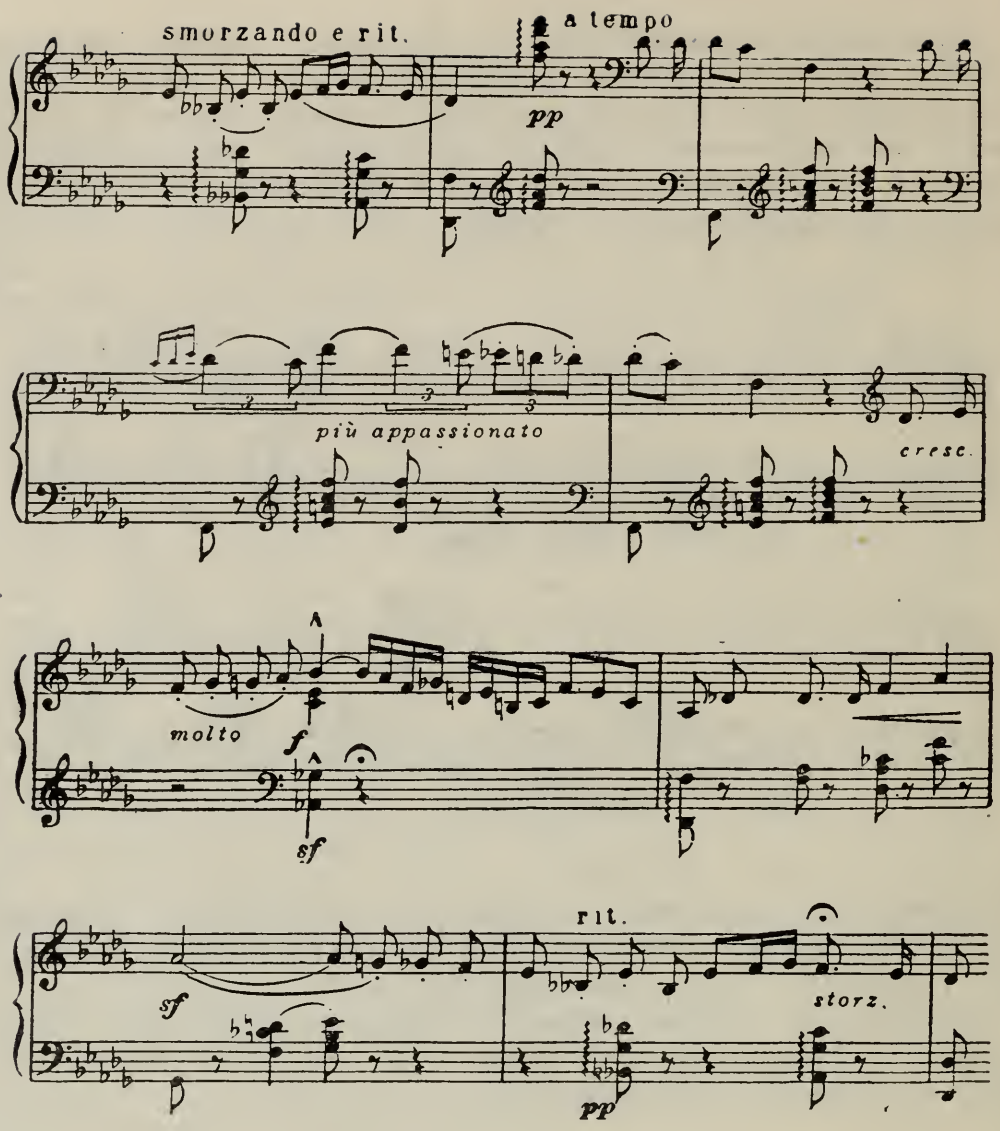
Уже во вступительной части (Preludio) дается противопоставление двух образов: стаккатирующие (a capriccio) октавы левой руки, характеризующие игривый образ Маддалены, и взволнованнная (agitato) фраза, заканчивающаяся «стонущим» нисходящим задержанием с ферматой, характеризующая образ страдающей Джильды:



Арфообразные пассажи, виртуозные и блестящие, подводят через измененный мотив Маддалены к основной части фантазии (Andante — в Ре-бемоль мажоре).

Насыщенно и сочно звучит в среднем (теноровом) регистре любовная мелодия Герцога («О, красотка молодая, я твой раб, на все готовый»):





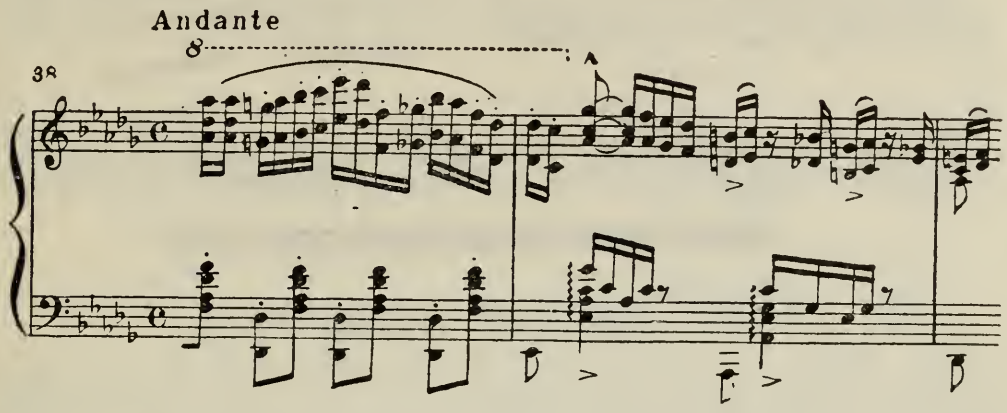
Внеся некоторые тонкие изменения в мелодию (по сравнению с подлинником), Лист сделал ее более изысканной. Изменения выражаются в превращении ля-бемоль (доминантовый звук) в си-дубль-бемоль (шестая низкая ступень) в седьмом такте, в прибавлении хроматического хода в десятом такте и легкой фиоритуры в двенадцатом такте [1].

Некоторые небольшие, но существенные изменения внесены в гармонию сопровождения. Все указанные изменения романтизируют образ, делают его более сложным и утонченным.

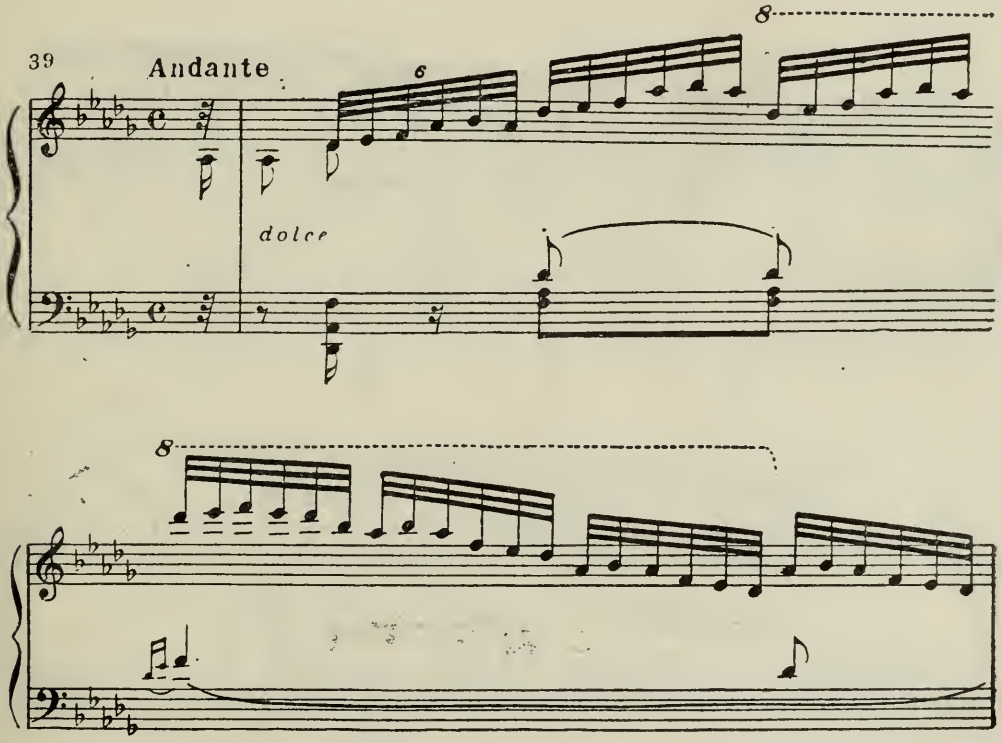
Лирическая кантилена Герцога сменяется в следующем такте игривой, скерцозной фразой Маддалены («Ах, а кто ж

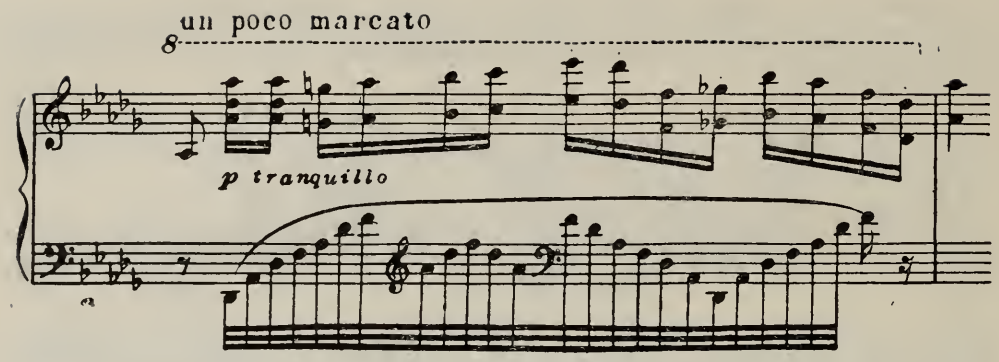
[1] Для сравнения см. прим. 191.

не посмеется, слыша ваши уверенья»), которая в свою очередь уступает место жалобно стонущим интонациям страдающей Джильды:

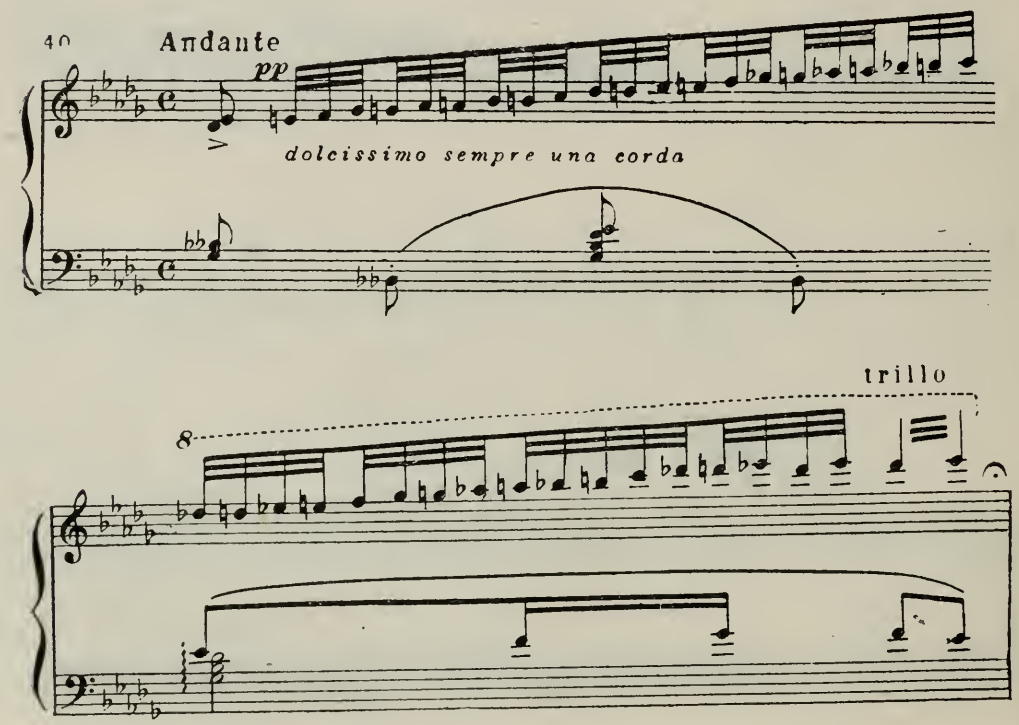


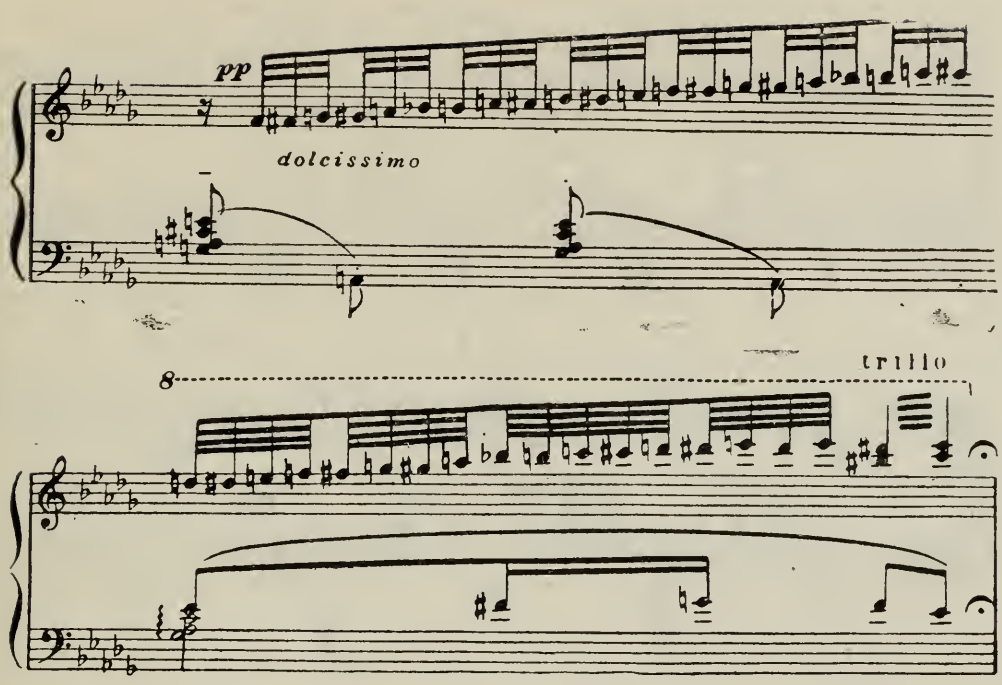
Так в контрастах раскрывается драматический смысл этой музыкальной картины. В последующем развитии напряженно-страстная мелодия Джильды одновременно сочетается с игривыми фразами Маддалены, которые все больше драматизируются и, достигая кульминации, рассыпаются низвергающимся сверху вниз пассажем, приводящим к репризе сладостной, лирической мелодии Герцога. Но здесь эта мелодия уже не одна: отдельные ее фразы перебиваются игривыми фразами Маддалены, как и в опере. Кроме того, те и другие окутываются кружевом филигранных пассажей:





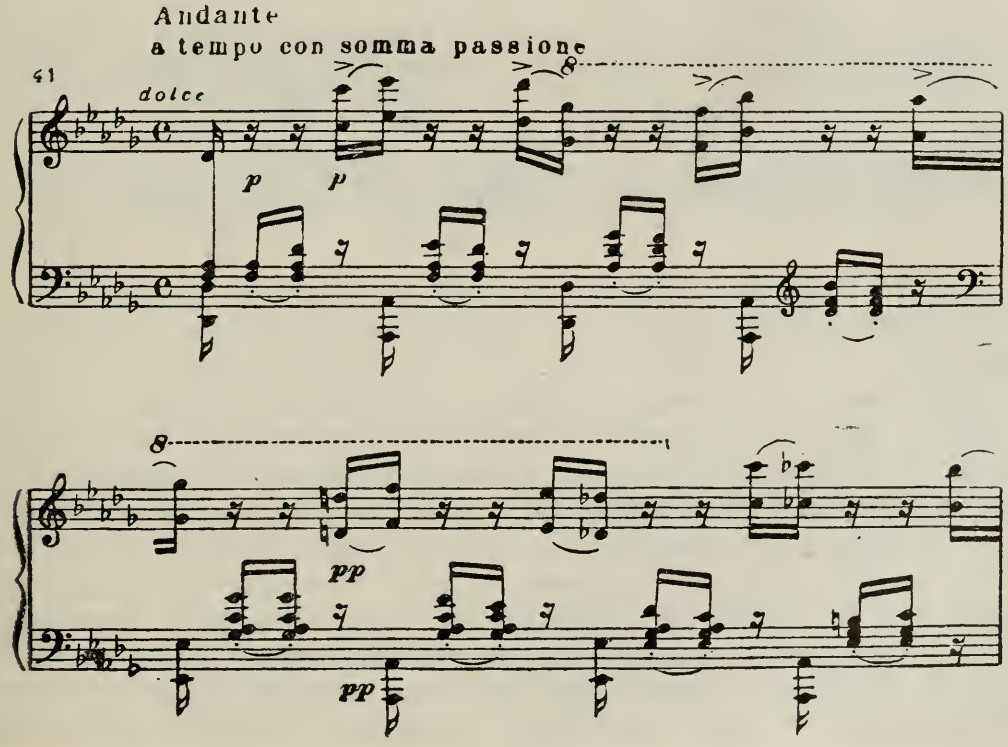
Таким образом характеристики Герцога и Маддалены синтезируются в единый образ. Этот процесс повторяется дважды, но с некоторым вариантом при повторении, вносящим замечательный колористический эффект благодаря гармоническому смещению: си-дубль-бемоль, как шестая низкая ступень в Ре-бемоль мажоре, превращается энгармонически в ля — доминантовый звук Ре мажора, и ожидаемая ре-бемоль-мажорная тоника не наступает, а заменяется доминантовой гармонией Ре мажора (энгармонически второй низкой ступенью к основной тональности):

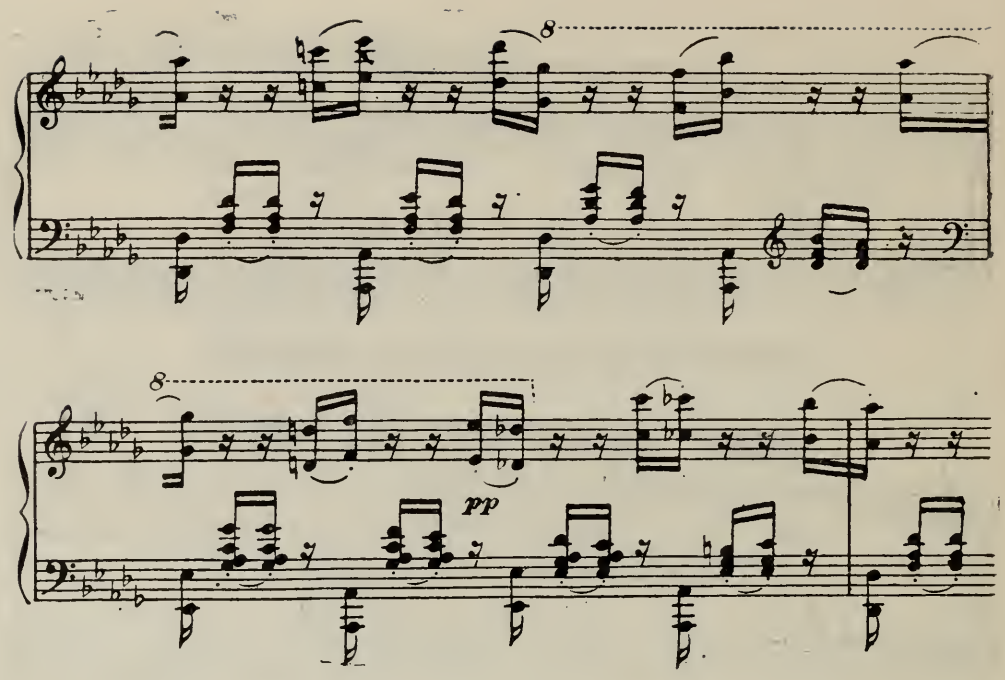




Такой прием тонального отклонения в пределах ре-бемоль мажорного лада гармонически обогащает образ.

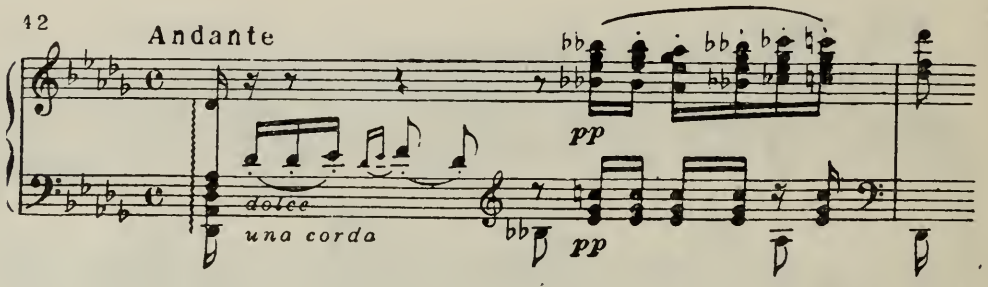
В следующем разделе парафразы господствует образ Джильды, ее прерывистые, страстные интонации:





При вторичном проведении тема уснащается репетиционными повторениями составляющих ее звуков. Несомненно, это — перенесение на фортепиано приема игры tremolando на струнных инструментах.

В коде темы Герцога и Маддалены звучат смягченно и по существу сливаются в единую тему:



Блестящими октавными пассажами заканчивается все произведение.

Другие транскрипции. Кроме оперных фантазий у Листа имеется множество другого рода транскрипций, в которых музыка подлинника, весь ход музыкальной мысли сохраняются почти без изменений (если не считать изменений, неизбежных при переработке оркестровых и вокальных произведений для фортепиано: перенесение темы в разные октавы, фактурные изменения в связи со спецификой фортепианной звучности и т. д.). К этой группе листовских транскрипций относятся: девять симфоний Бетховена, органные произведения Баха (известнейшие из них—прелюдия и фуга ля минор и фантазия

и фуга соль минор), «Фантастическая симфония» Берлиоза, каприсы Паганини, многие песни Бетховена, Шуберта, Шумана, ряд отрывков из опер Вагнера («Тангейзер» «Лоэнгрин», «Летучий голландец», «Тристан и Изольда» «Мейстерзингеры», «Парсифаль»), свадебный марш из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, полонез из оперы «Евгений Онегин» Чайковского, вальс из оперы «Фауст» Гуно и т. д. Все собственные симфонические произведения Лист переложил для двух фортепиано в четыре руки, сделал фортепианные транскрипции ряда своих романсов («Лорелея» на текст стихотворения Гейне, три ноктюрна «Liebesträume» и другие).

Все транскрипции Листа, сохраняющие музыку подлинника в неприкосновенности, не являются просто фортепианными переложениями инструментальной или вокальной музыки. Листовские транскрипции носят творческий характер и являются фортепианной музыкой в подлинном значении этого слова.

Среди транскрипций Листа есть и такие, в которых имеются некоторые отступления от подлинника, при сохранении его лица в целом: прибавление виртуозных пассажей, изменение фактуры сопровождения, привнесение фигур, имеющих звукоизобразительное значение. Особенно это заметно в транскрипциях некоторых песен Шуберта: в куплетных песнях для избежания однообразия (учитывая отсутствие текста) варьируется сопровождение в каждом куплете, мелодия переносится в разные регистры («Баркарола», «Серенада»), иногда в мелодию вносятся легкие украшающие изменения («Мельник и ручей»); в «Серенаде» («Песнь моя») в третьем куплете прибавлены отсутствующие у Шуберта канонические имитации мелодии в другом голосе. Гениальными образцами листовских транскрипций являются песня Шуберта — Листа «Гретхен за прялкой» и баллада «Лесной царь». Последняя — это изумительная по своей яркой красочности музыкальная картина.

В чем же значение листовских транскрипций? Во-первых, они были для Листа (наряду с пианистической, дирижерской и писательской деятельностью) одним из средств популяризации симфонической, вокальной и оперной музыки, распространения ее в широких общественно-музыкальных кругах, в чем нельзя не видеть проявления демократизма. Во-вторых, работа в области транскрипций в значительной степени определила специфические особенности фортепианного стиля Листа (в том числе в его оригинальных произведениях): оркестральный фресковый пианизм, тембровая красочность, привнесение в область фортепиано ряда приемов оркестровой фактуры (tremolo, репетиции и другие). Уже Шуман в «Симфонических этюдах» стремился выйти из ограниченных рамок

фортепиано. Известна фраза Шумана: «Я раздавил бы фортепиано, оно становится тесным для моих мыслей». Лист в этом отношении пошел еще дальше.

Годы странствий. Среди оригинальных фортепианных произведений Листа (не транскрипций) чрезвычайно характерны в смысле разрешения проблемы программности «Годы странствий». Выше было сказано, что первые «Два года» явились окончательной (веймарской) редакцией произведений, созданных Листом во второй половине 30-х годов под впечатлением его путешествия по Швейцарии и Италии [1]. Программность этих пьес заключается отнюдь не в пересказе средствами музыки какого-либо развивающегося литературного сюжета, а в обобщенном воплощении впечатлений, производимых на художника природой («На Валленштадтском озере», «Пастораль», «У родника», «Гроза» из швейцарского года) и искусством — живописью, скульптурой, поэзией (все пьесы из итальянского года; лучшие из них «Обручение» по картине Рафаэля, «Мыслитель» по скульптуре Микель-Анджело на гробнице Юлиана Медичи во Флоренции, три сонета Петрарки — №№47, 104, 123 и соната-фантазия «После прочтения Данте»). Ко «Второму году» относятся также три хорошо известные и популярные пьесы, рисующие картины итальянской народной жизни; это гондольера, канцона и тарантелла, образующие цикл под названием «Венеция и Неаполь»; в них Лист использовал мелодии подлинных итальянских народных песен.

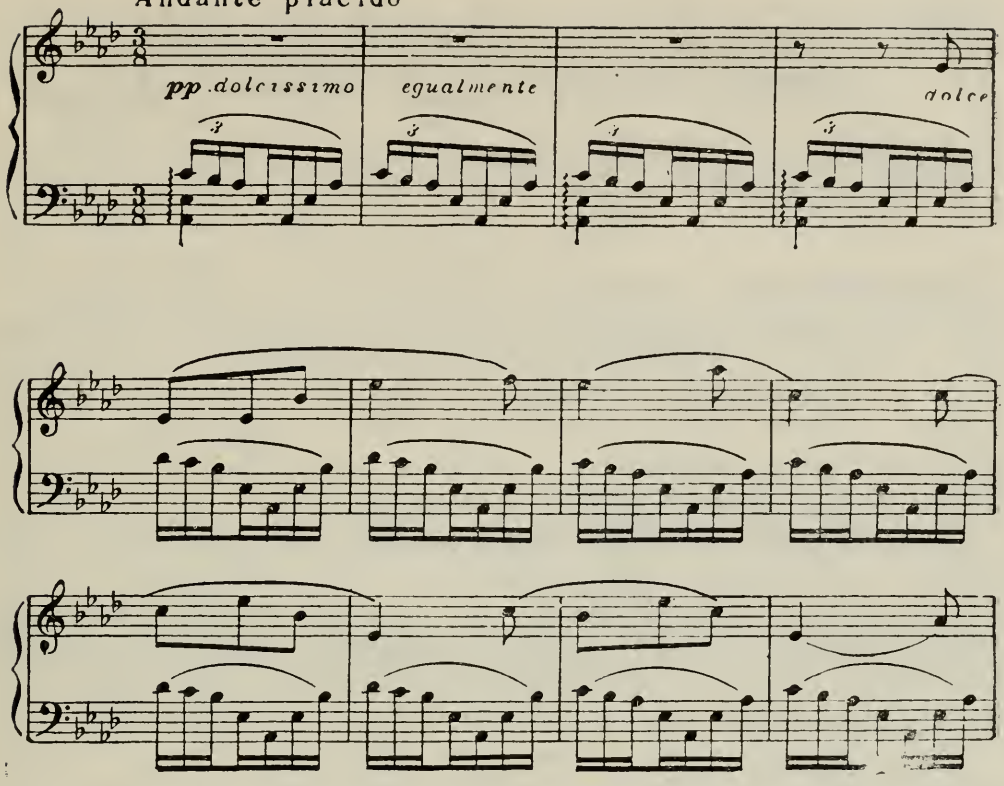
Все перечисленные пьесы очень разнообразны, содержание и характер музыки каждой из них определяется лежащим в ее основе художественно-поэтическим образом — от философского раздумья «Мыслителя» до картины кипучего народного празднества в «Тарантелле», от лирического созерцания поэтического пейзажа в «На Валленштадтском озере» или «У родника» до страстных и нежных любовных признаний в «Сонетах Петрарки». На многих пьесах этих циклов лежит печать созерцательности, размышления, мечтаний.

Можно отметить моменты звукописи, но не внешней, натуралистической, а имеющей психологический смысл (переживания человека, вызванные поэтическим пейзажем и звучаниями природы); так в «На Валленштадтском озере» в легких гармонических фигурациях левой руки, изображающих плавный плеск водяных струй, и в спокойной ясной, красивой мелодии правой руки передается чувство поэта, погруженного в созерцание пленительного пейзажа:

---

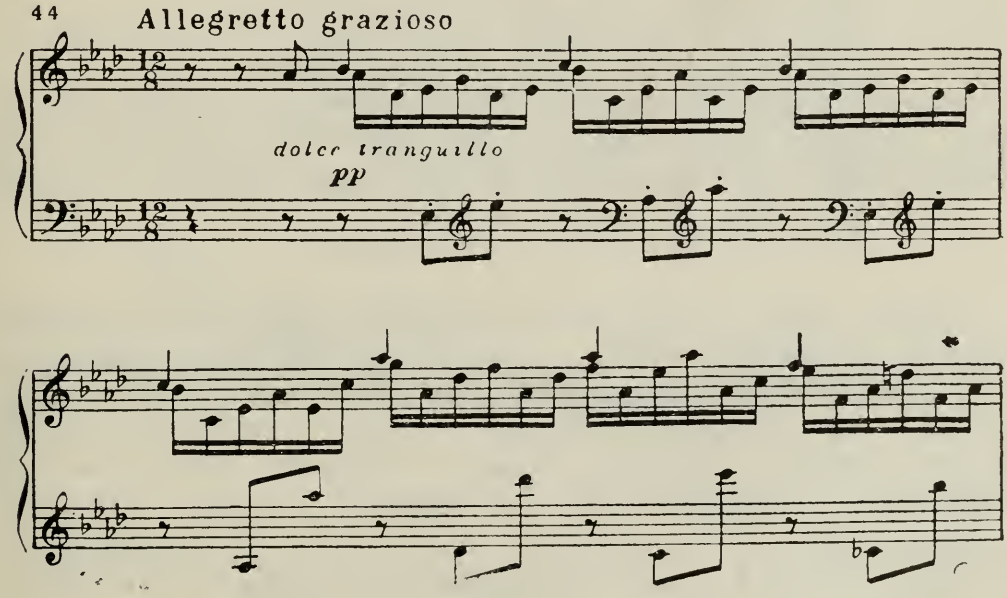
[1] Если учесть, что «Альбом путешественника» создан в 30-е годы, первые 2 года странствий в окончательной редакции — в 50-е годы, а 3-й год — в 70-е и 80-е годы, можно понять, насколько важны эти три тетради для исследования эволюции мировоззрения и творчества Листа.

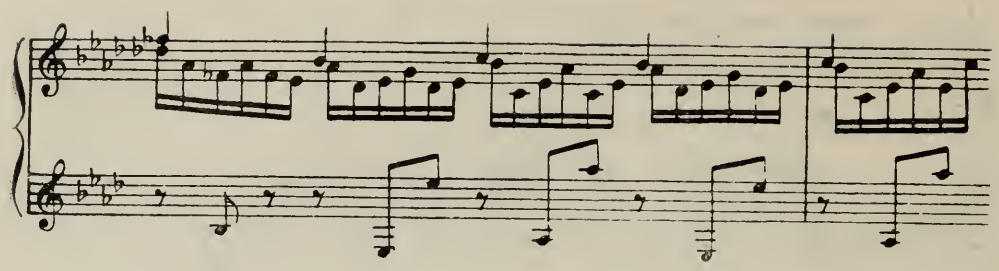
43 Andante placido



В пьесе «У родника» — поэтическое, полное чарующей музыкальной красоты изображение (с помощью характерных секундовых задержаний) водяных брызг, играющих и сверкающих в солнечных лучах, — но опять-таки здесь не внешнее изображение, а психологическое переживание:

44 Allegretto grazioso





Если некоторые пьесы из «Первого года» воплощают лирическое созерцание природы, пейзажа, то пьесы из «Второго года» связаны с произведениями итальянского искусства. Поэтому, в частности, в «Сонетах Петрарки» мелодика по характеру близка итальянской кантилене. Кстати, «Сонеты Петрарки» были написаны Листом в виде романсов на подлинные (итальянские) тексты Петрарки.

Сонет Петрарки № 104 Ми мажор. «Сонет Петрарки» Ми мажор, принадлежащий к лучшим произведениям фортепианной лирики Листа, входит во «Второй год странствий» (Италия). Данное произведение является музыкальным выражением чувств и переживаний художника, вызванных одним из лирических стихотворений великого итальянского поэта эпохи Возрождения—Петрарки. Преимущественное содержание поэзии Петрарки — любовная лирика (чаще всего трагического, скорбного характера), пламенность и страстность человеческого чувства. Таков и этот сонет[1] № 104. Вот его текст в переводе на русский язык:

Мне мира нет, — и брани не подъемлю,
Восторг и страх в груди, пожар и лед.
Заоблачный стремлю в мечтах полет —
И падаю, низверженный, на землю.
Сжимая мир в объятьях, — сон объемлю.
Мне бог любви коварный плен кует:
Ни узник я, ни вольный. Жду — убьет;
Но медлит он, — и вновь надежде внемлю.
Я зряч — без глаз; без языка — кричу.
Зову конец, — и вновь молю: «пощада!»
Кляну себя, — и все же дни влачу.
Мой плач — мой смех. Ни жизни мне не надо,
Ни гибели. Я мук своих — хочу...
И вот за пыл сердечный мой награда!

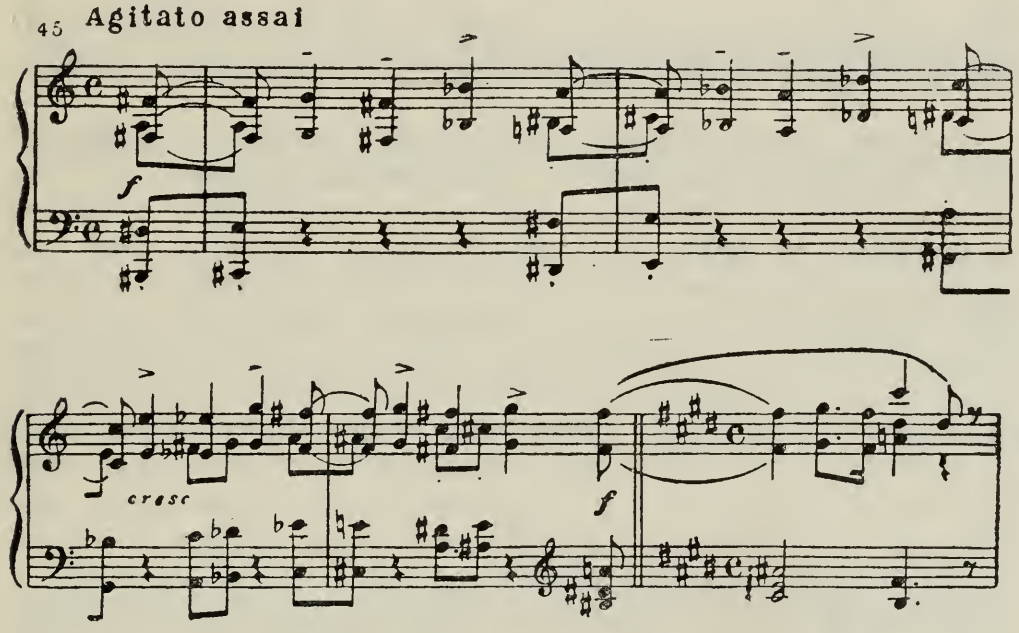
Музыка Листа, средствами которой композитор стремился раскрыть поэтический образ стихотворения, отличается глубокой человечностью, жизненной правдивостью в воплощении большого человеческого чувства, а именно чувства любви. Но нет полного тождества между чувством, выраженным в поэтическом произведении Петрарки и в музыке Листа: в

[1] Сонет — особая форма стихотворения. Он состоит из 14 строк — двух четверостиший и двух трехстиший (4+4+3+3).

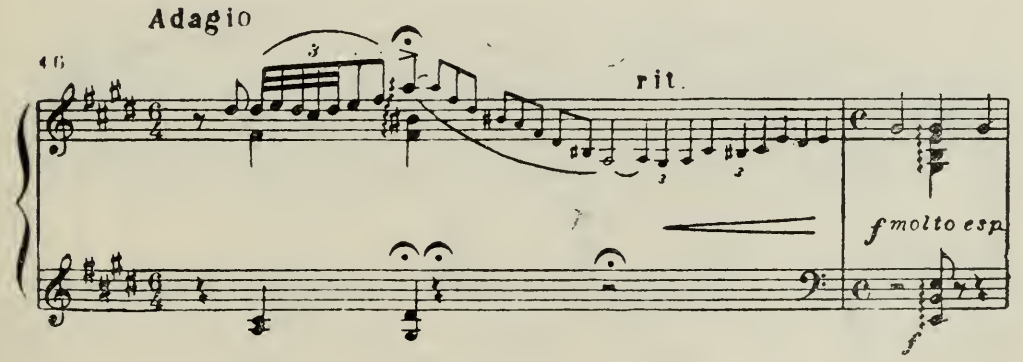
последней отсутствует этот крик отчаяния, эта безнадежность; музыка Листа воплощает нежную и вместе с тем могучую страсть, блаженство и страдание, порыв и мольбу.

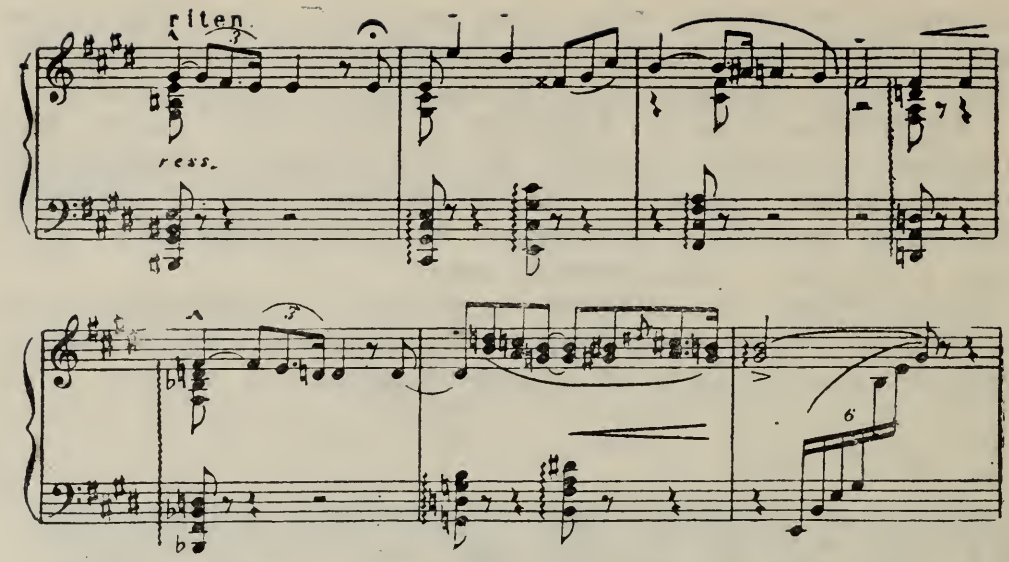
Человеческое чувство в музыке всегда ярче и полнее всего выражается через мелодию. И в произведении Листа мелодическое начало является господствующим. Это, по существу, лирический романс в несколько итальянизированном роде (ведь Петрарка — итальянский поэт).

Произведение начинается коротким взволнованно-возбужденным вступлением, характеризующим страстный порыв, мгновенно вспыхнувшее мятежное чувство:

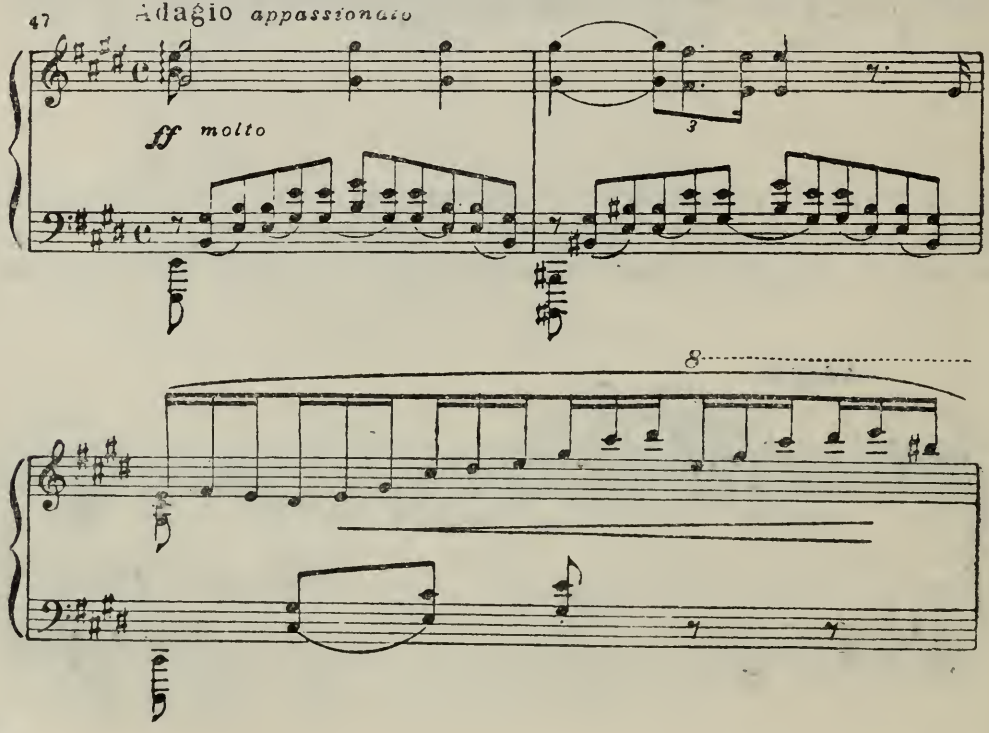


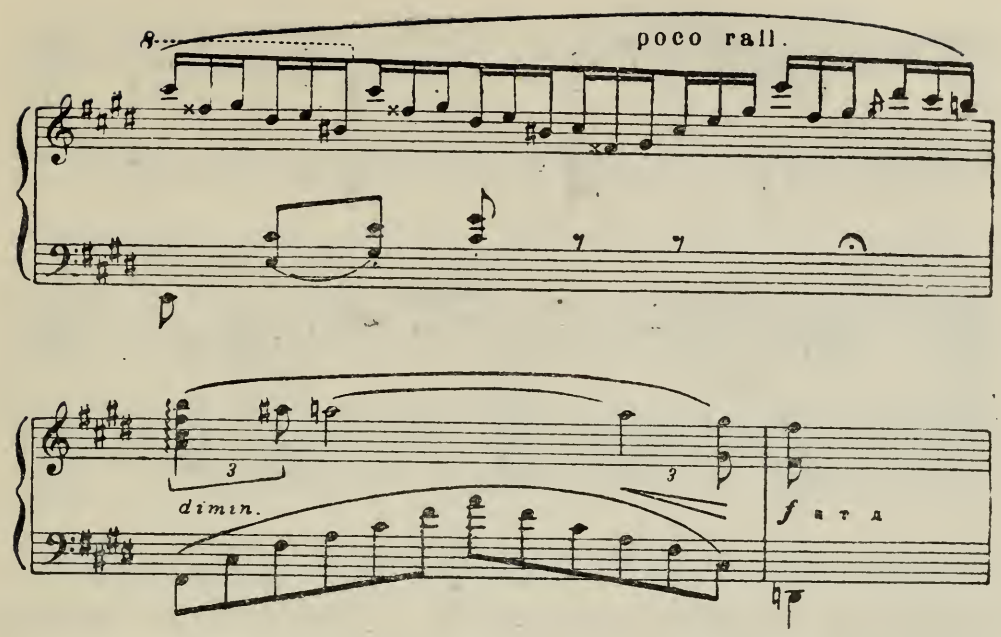
Но наступает успокоение и постепенно, через выразительную фразу речитативного характера, рождается основная тема-мелодия, составляющая мелодическую основу произведения:





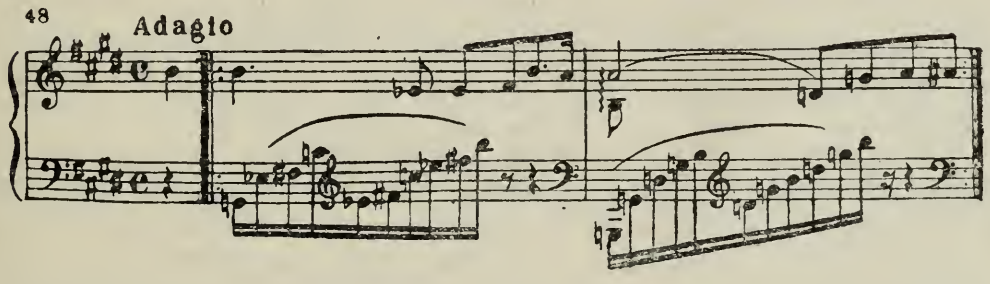
Мелодия сонета выражает страстное любовное признание. В ней напевность сочетается с декламационностью; увеличенные трезвучия в гармонии, тональные отклонения, хроматизмы придают ей некоторую изысканность. Дальше тема развивается вариационно: она звучит октавой выше, сопровождается фигурациями, представляющими собой широко разложенные гармонии, раздвигается в своем объеме и протяженности. В таком виде она становится еще более страстной, напряженной. Следующее проведение темы — это кульминация страсти. Излагается она уже октавами fortissimo на фоне более густых фигураций в сопровождении и уснащается виртуозными пассажами, сохраняющими мелодическое значение:



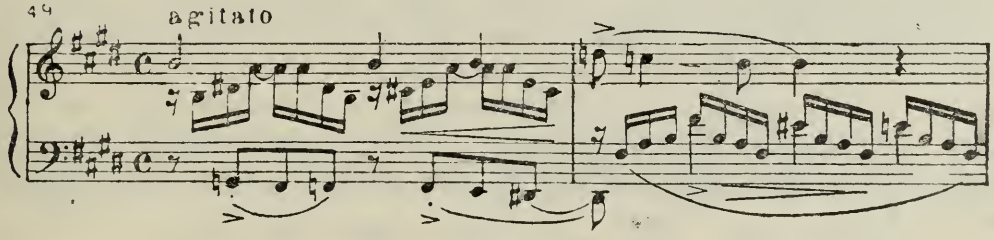


Такое постепенное уплотнение фактуры и усиление динамики в вариационном развитии основной темы выражает движение и развитие человеческой страсти, пламенного чувства.

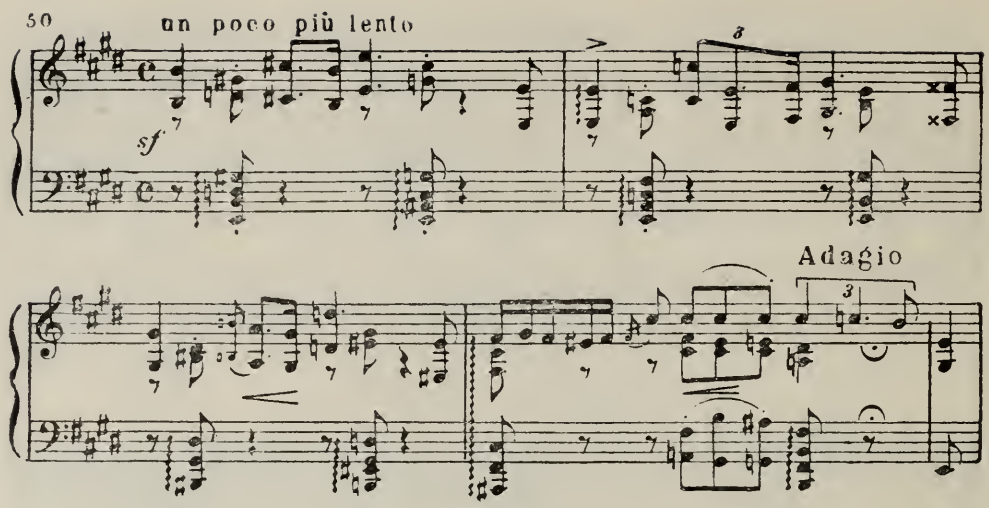
Следующий раздел произведения основан на выразительной мелодии, звучащей на фоне арфообразных пассажей:



В ней слышится мольба. Продолжение мелодии обнаруживает новый вариант основной темы:



В коде подводится эмоциональный итог всем страстным излияниям: настойчиво и сильно звучит тема, развивающая одну из интонаций вступления (см. пример 45, такт 5-й):



Измененной основной темой мягко и умиротворенно заканчивается произведение.

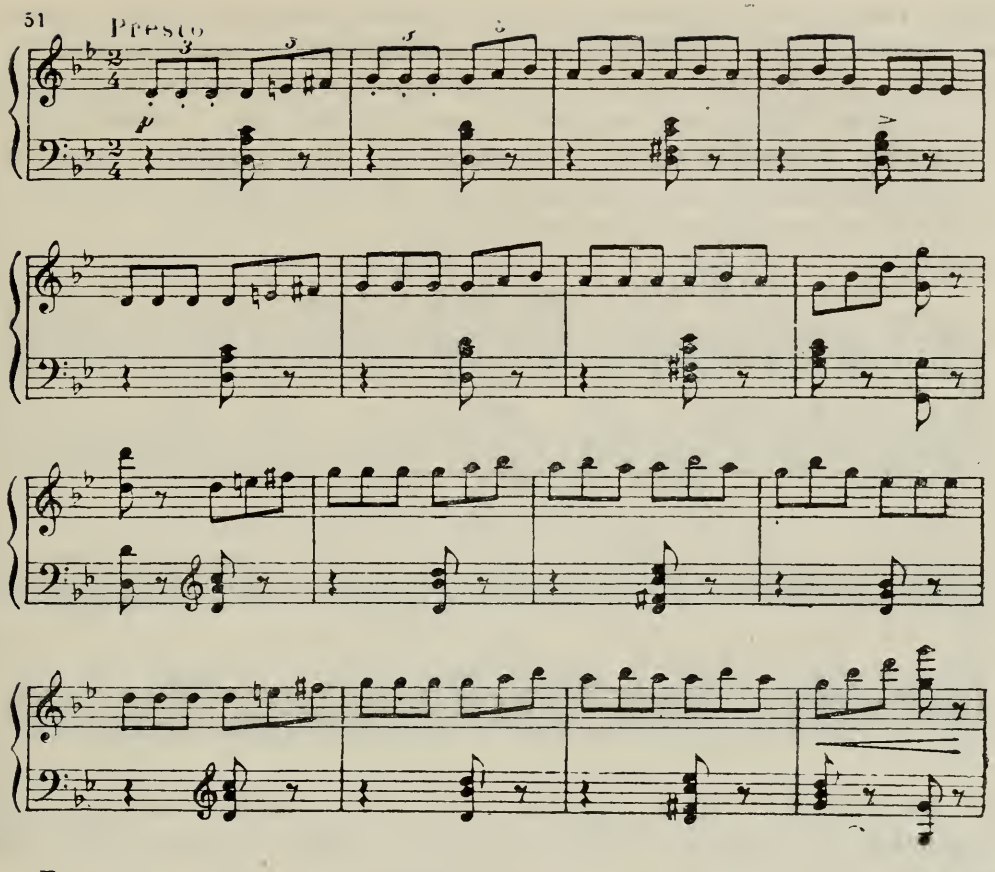
Тарантелла. Как было указано выше, ко «Второму году странствий» (Италия) примыкает цикл пьес под названием «Венеция и Неаполь»—«Гондольера», «Канцона» и «Тарантелла». Во всех трех пьесах, изображающих картины итальянской народной жизни, темы заимствованы и творчески переработаны Листом: в «Гондольере» использована подлинная венецианская баркарола [1]; «Канцона» является фортепианной транскрипцией песни гондольера из оперы Россини «Отелло», «Тарантелла» основана на подлинных неаполитанских народных мелодиях, записанных Листом во время пребывания в Италии.

«Тарантелла» представляет собой яркую и красочную музыкальную картину праздничного веселья итальянского народа. Слушая эту музыку, переносишься воображением на юг Италии, где под жарким солнцем, среди южной растительности, смуглые, загорелые итальянцы и итальянки в праздничных, пестрых, разноцветных одеждах танцуют свои национальные танцы и поют песни.

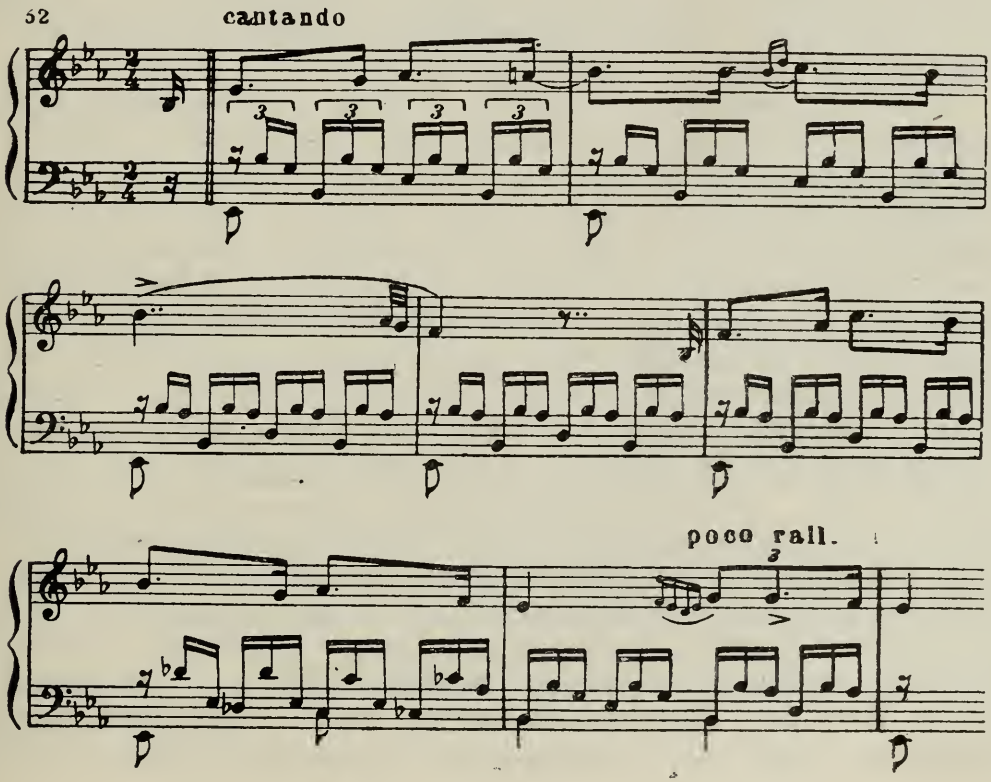
Тарантелла состоит из двух тем—собственно тарантеллы и неаполитанской песни, заимствованной Листом у популярного тогда композитора неаполитанских песен Гильома Луи Котро (1797—1847). Самой тарантелле предшествует небольшое вступление, изображающее как бы подготовку к танцу. Тарантелла чрезвычайно типична и идет в очень быстром темпе на 6/8:

---

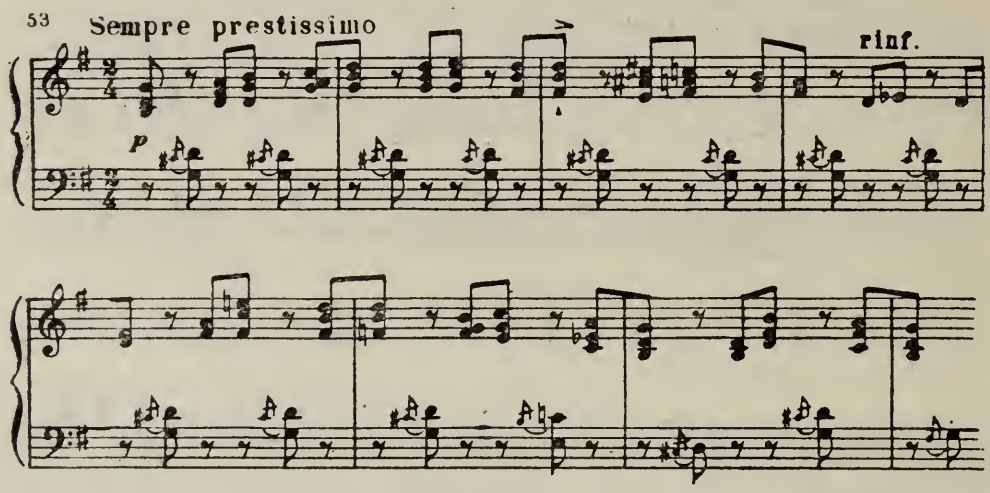
[1] Любопытно, что Бетховен использовал эту мелодию в своей песне «Гондолетта» для голоса с сопровождением фортепияно, скрипки и виолончели.



Вторая тема — неаполитанская песня, характерная своей яркой чисто итальянской кантиленой:



Песня получает дальше разнообразное вариационное развитие, уснащается филигранными пассажами, репетициями и tremolo, проступает среди арпеджированных пассажей обеих рук. Такое богатство вариационного развития способствует большому разнообразию, несмотря на многократное повторение одной мелодии. При этом в процессе развития мелодия приобретает ритм и темп тарантеллы:



Так песня становится танцем, что еще больше подчеркивает праздничный характер этой ярко народной музыкальной картины.

«Годы странствий» представляют собой фортепианные поэмы, отличающиеся гибкостью форм, находящихся в зависимости от данного музыкально-поэтического образа, а не от сложившихся формальных канонов.

Соната си минор и концерты. Исходя из поэтического программного замысла, Лист превращает циклическую сонату в одночастную сонату-поэму.

Гениальная соната с и м и н о р и оба концерта Листа представляют собой исторически первые образцы слияния в крупном одночастном произведении одночастности и цикличности; отдельные разделы этих произведений соответствуют отдельным частям сонатного цикла; но каждое из них (произведений) — крупная одночастная композиция, в которой от начала до конца проходят одни и те же темы. Важно, с точки зрения творческого метода Листа, то, что контрастные темы друг с другом часто внутренне связаны, как бы вытекают одна из другой, хотя и обладают противоположным образным значением. Обычно все темы на протяжении произведения видоизменяются по темпу, фактуре, характеру музыки в целом. В результате подобного рода изменений темы лирические превращаются в темы героические, патетические в — скерцозные и т. д. В этом и состоит листовский так называемый «монотематизм»: через все произведение проводятся одни и те же

темы, подвергающиеся многообразным вариационным трансформациям, благодаря которым темы коренным образом меняют свой характер.

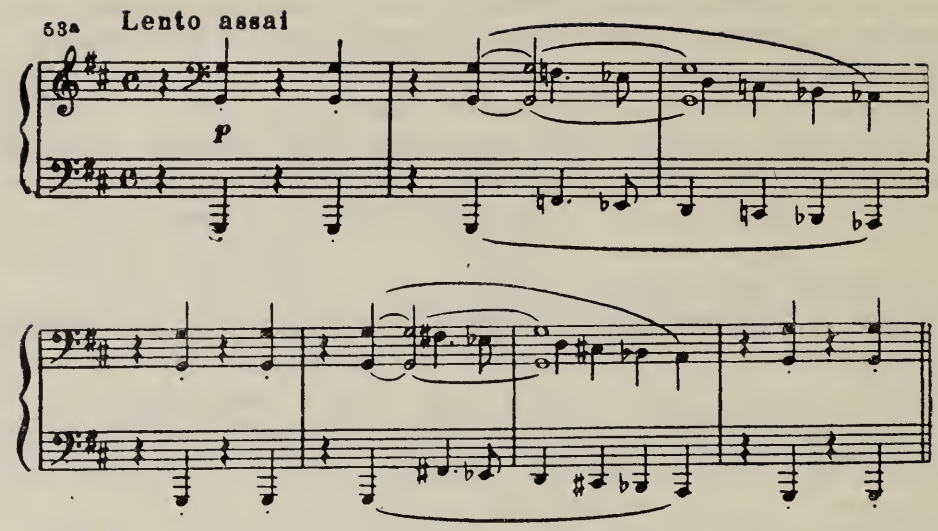
Одним из значительнейших и монументальных памятников фортепианной музыки XIX века является соната си минор, в которой чрезвычайно наглядно выступает единство одночастности и цикличности; в этой сонате в пределах формы сонатного аллегро трансформация тем приводит к созданию контрастных музыкальных образов.

Лист не предпослал данному произведению ни развернутой программы, ни программного заголовка. Но образы сонаты настолько ярки и выпуклы, что у чуткого слушателя они ассоциируются с какими-либо поэтическими представлениями. Кроме того общая романтическая направленность творчества Листа, его борьба за программность в музыке побуждала многих музыкантов давать и этому, одному из крупнейших созданий Листа, программное истолкование. Характер самой музыки, типические особенности образов зачастую заставляли трактовать сонату в духе романтизированного «Фауста» Гете; тем более, что поэтические образы Фауста, Мефистофеля, Гретхен не раз вдохновляли Листа (симфония «Фауст», два эпизода из «Фауста» Ленау, серия «мефисто-вальсов»). Однако, нет необходимости приписывать сонате си минор «фаустианство»; такая излишняя конкретизация лишь сужает ее идейно-эмоциональное содержание, хотя и не противоречит ему. Соната тем и хороша, что в ней Лист с большой искренностью выразил свои мысли и чувства о человеческой жизни, о героической борьбе личности, о радостях и горестях, о блаженстве любви, о стремлении к высокому идеалу.

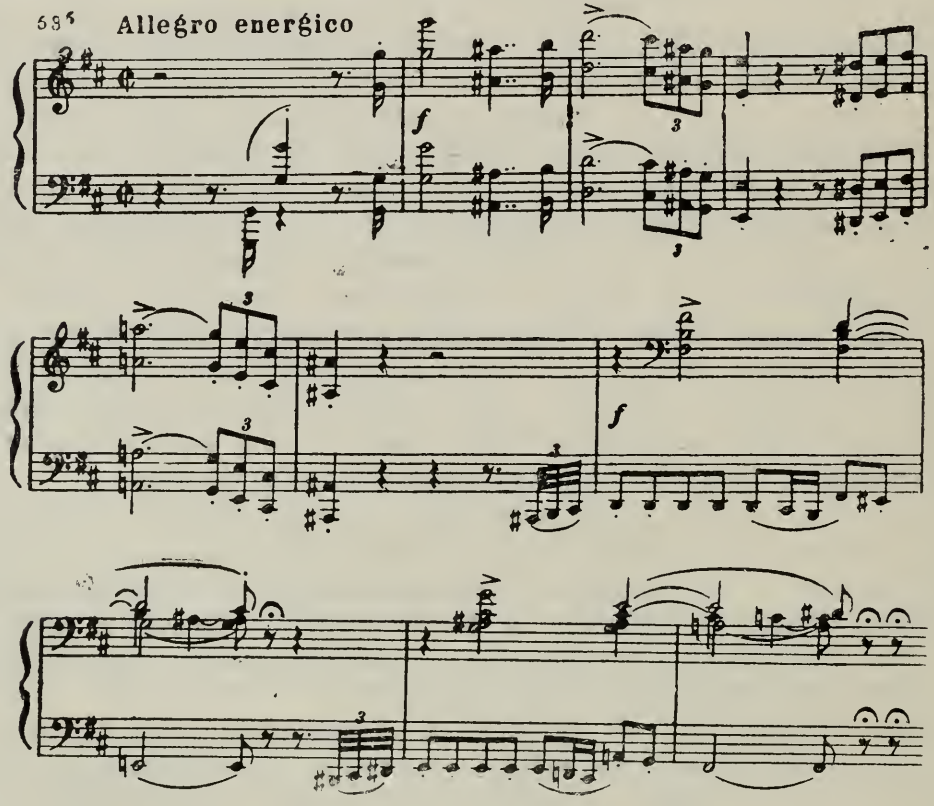
Очень верно писал Рихард Вагнер Листу по поводу этой сонаты: «соната без всяких преувеличений прекрасна, велика, достойна любви, глубока и благородна, как ты сам». Действительно, в ней отразился весь Лист с его романтическими страстными порывами, стремлениями и сомнениями.

В сонате много драматической конфликтности, героические образы сменяются возвышенно-хоральными или нежно-лирическими. Так образуются относительно самостоятельные разделы, складывающиеся в разросшуюся сонатную форму, все темы которой претерпевают разнообразные вариационные изменения по принципу монотематизма.

Полна философской глубины и значительности тема вступления, представляющая собой медленно, заторможенно движущийся нисходящий гаммообразный ход в пределах октавы. При вторичном проведении этой темы появляются две увеличенные секунды, образующие уже известную нам венгерскую гамму:

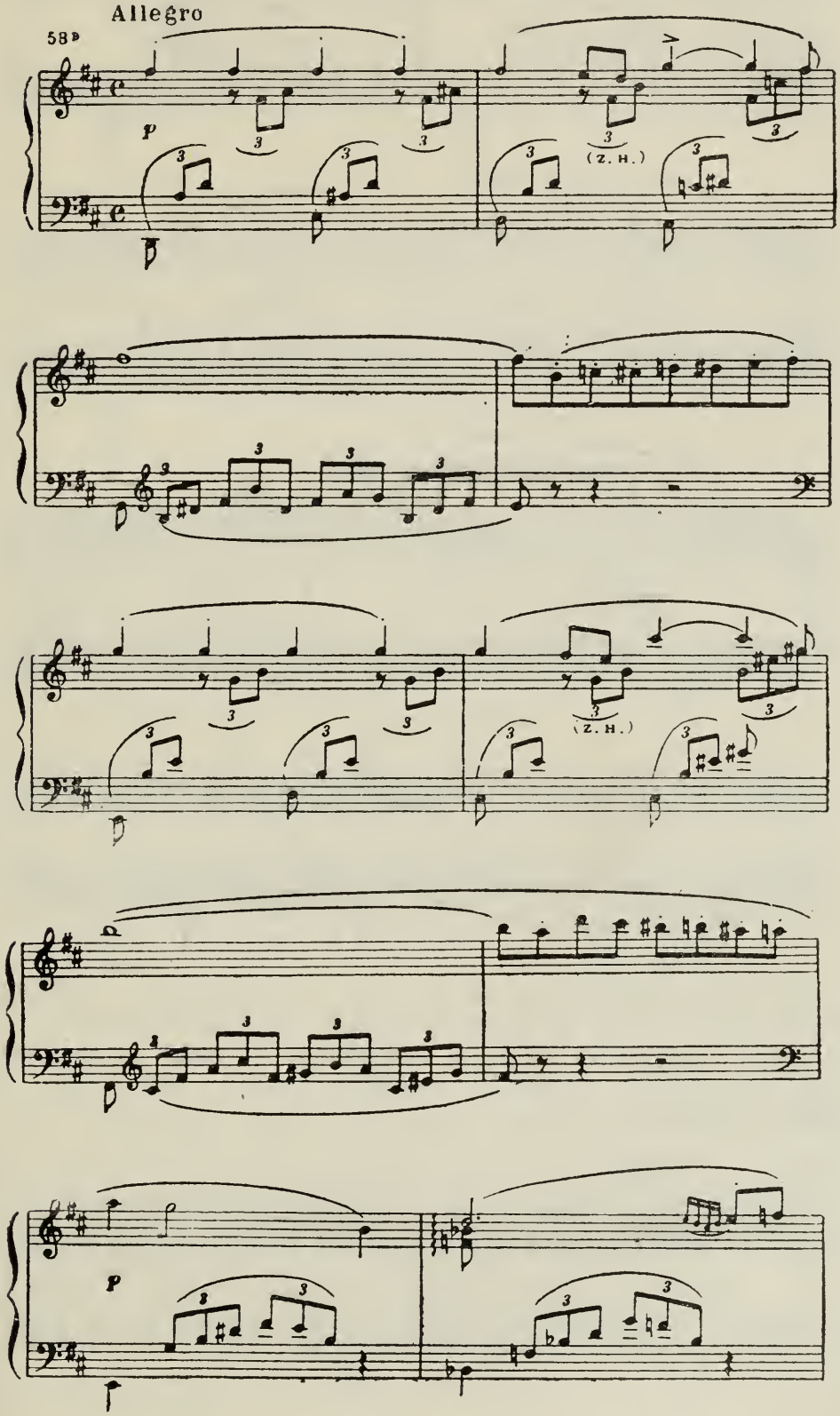


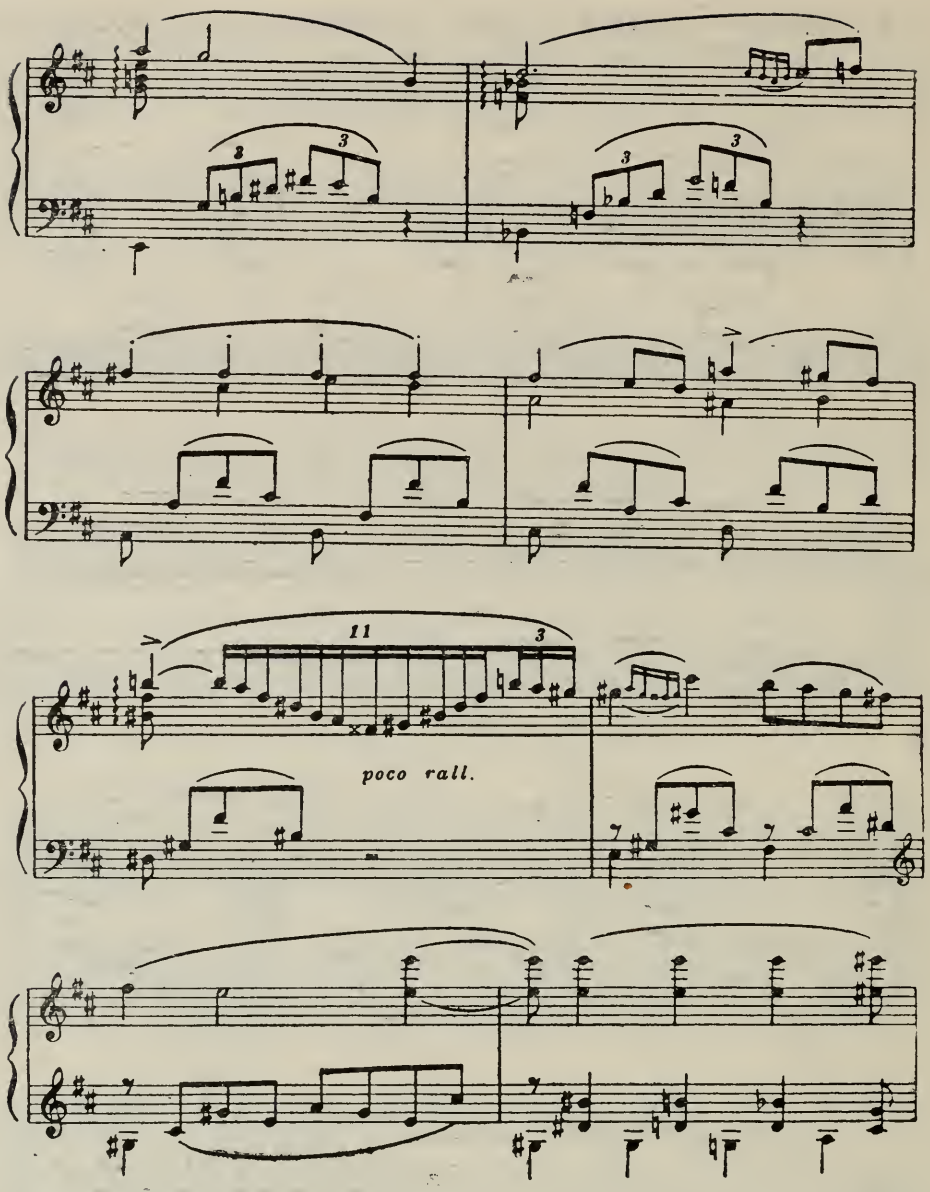
Взлетающая, а затем низвергающаяся мощными октавами тема главной партии вносит героический элемент. Но сразу же в главной партии обнаруживается раздвоенность, она расщепляется на два контрастных элемента, получающих в процессе развития самостоятельное значение:



В данной теме есть нечто демоническое; этому способствуют в особенности ее ритмика, характер интонаций и гармоническая основа (ходы по звукам уменьшенного септаккорда).

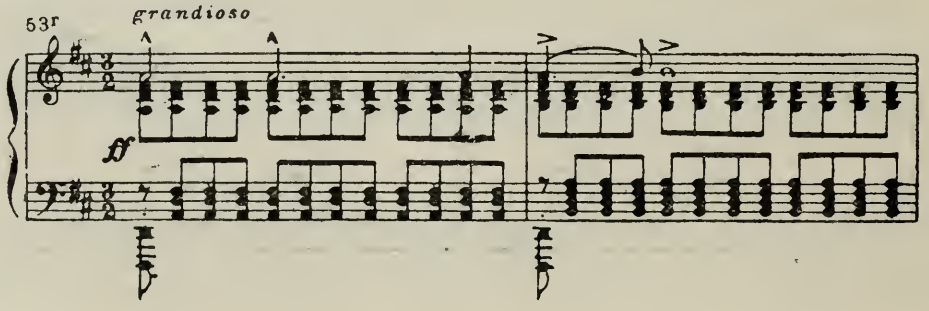
2-й элемент главной партии совершенно преображается во второй побочной партии (в сонате две побочные партии):

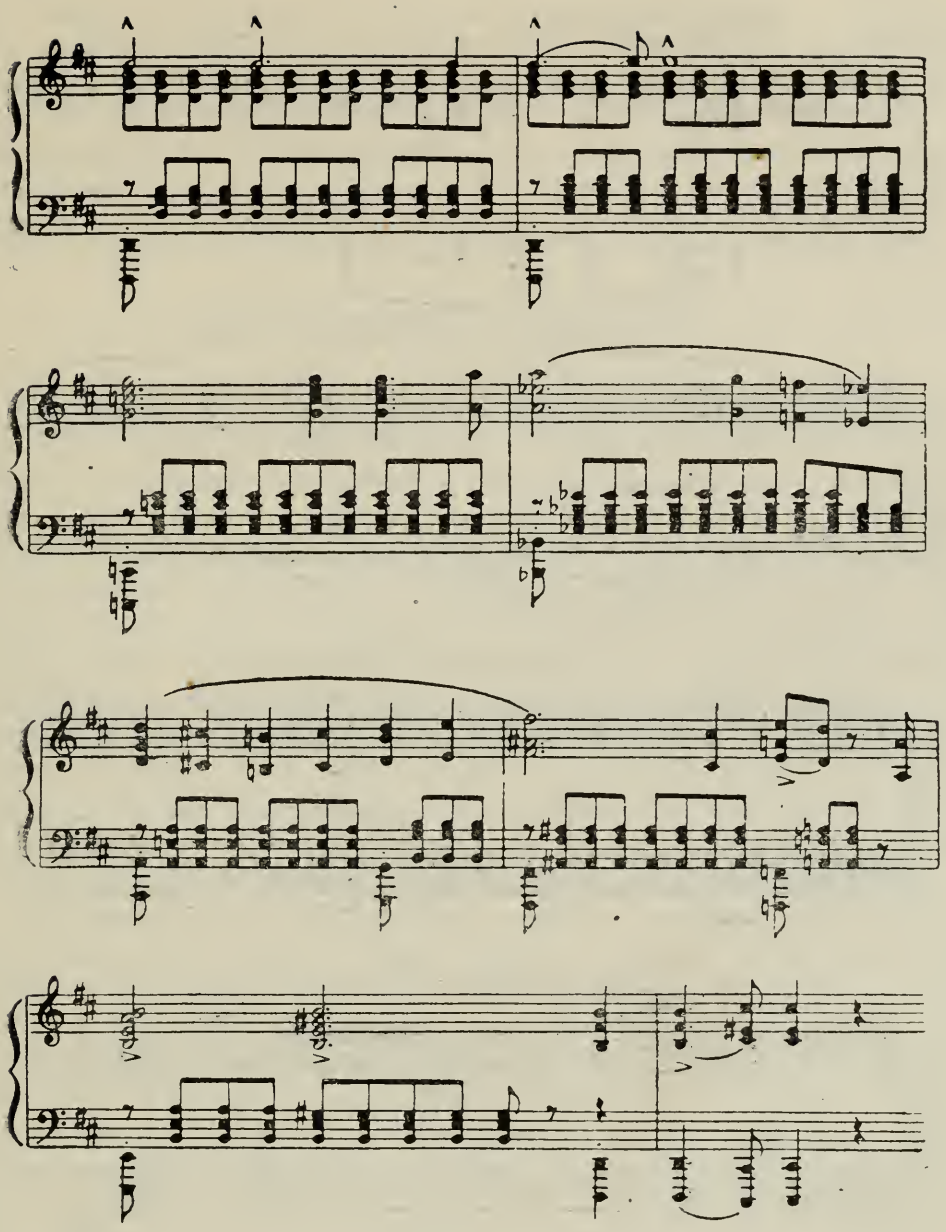




Тема трансформирована во всех отношениях, благодаря чему создается новый образ нежной любовной страсти.

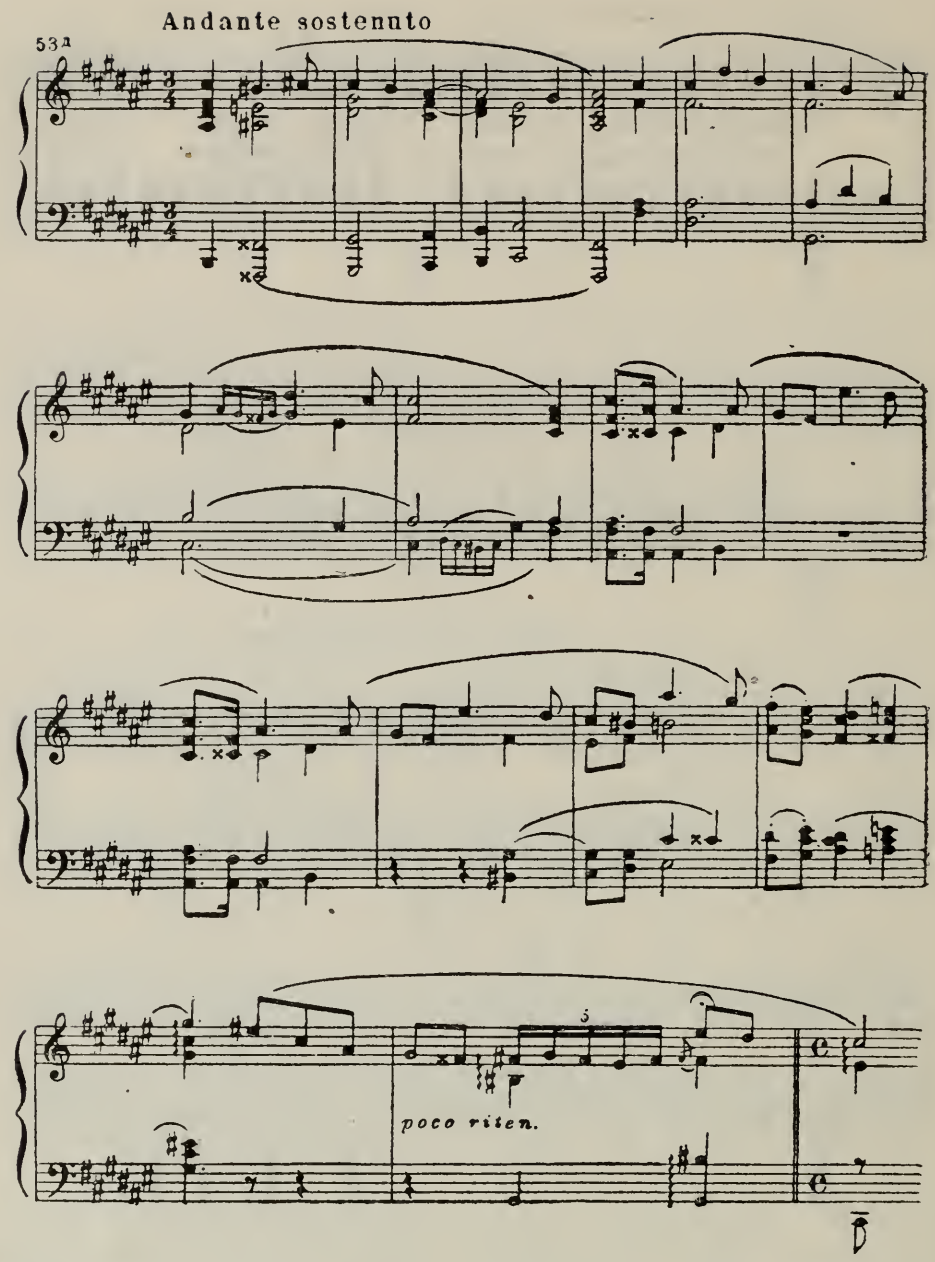
Первая побочная партия заключает в себе возвышенные черты; как будто мощные аккорды органа зазвучали под сводами храма:





Все указанные темы образуют экспозицию сонаты. Но во всех частях формы они претерпевают коренные изменения. 1-й элемент главной партии (так же, как и 2-й) перерождается: он превращается в лирический прекрасный образ. Лирическая вторая побочная партия, в разработке и в коде, преображается в активно-устремленную, волевую тему.

В разработке имеется большой самостоятельный медленный эпизод, основанный на новой лирической теме, прекрасной в своих мелодических очертаниях и тонко, изысканно гармонизованной:



В этом же разделе получает широкое развитие вторая побочная партия, оказавшаяся по своему образному содержанию близкой теме эпизода.

Реприза в сонате своеобразна и необычна: она начинается проведением главной партии не в основной тональности и в виде фугато, создавая скерцозный и, действительно, по-мефистофельски насмешливо-саркастический образ. Так, на всем протяжении сонаты темы изменяют свой внешний и внутренний облик. Благодаря относительной самостоятельности

отдельных разделов и изменениям темпов можно видеть в этой одночастной сонате некоторую аналогию с циклической сонатой: экспозицию можно сравнить с первой частью цикла; медленный эпизод в разработке — со второй (медленной) частью; фугато в начале репризы — с третьей частью (скерцо); репризу с кодой — с финалом. Но такие аналогии, конечно, условны.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Для оркестра Листом написано двенадцать симфонических поэм (не считая поздней симфонической поэмы «От колыбели до могилы»), две симфонии («Фауст» и «Данте»), «Два эпизода» из «Фауста» Ленау («Ночное шествие» и «Мефисто-вальс»). Все эти произведения созданы Листом в окончательной редакции в 50-е годы (в первый веймарский период творческой деятельности). Являясь активным и убежденным пропагандистом программности в музыке, тесной и органической связи между музыкой и другими искусствами (поэзией, изобразительными искусствами), Лист особенно настойчиво и полно осуществлял этот свой ведущий творческий принцип в симфонической музыке. Жанр одночастной программной симфонической поэмы им создан; его циклические симфонии являются высокими образцами программной музыки.

Разнообразные поэтические образы нашли воплощение в симфонических произведениях Листа: образы античности (симфонические поэмы «Орфей», «Прометей»); образы родины, жизни и быта своего народа (симфоническая поэма «Венгрия»); образы, заимствованные из выдающихся памятников мирового искусства («Тассо» и симфония «Фауст» по Гёте, «Дантовская» симфония по «Божественной комедии» Данте, «Мазепа» и «Что слышно на горе» по Гюго, «Идеалы» по Шиллеру, «Гамлет» по Шекспиру, «Два эпизода» по «Фаусту» Ленау, «Битва гуннов» по фреске немецкого художника Каульбаха).

Как и в программных фортепианных произведениях Листа, так и в его симфонической музыке программность носит не последовательно сюжетный, а обобщенный характер. Листу важно было не столько передавать в музыке последовательное развертывание сюжета избранной программы, сколько воплощать средствами музыкального искусства общую поэтическую идею, ведущие поэтические образы. В отличие от симфоний Берлиоза в симфонических произведениях Листа программа, предпосланная этим произведениям, не является изложением сюжета, а передает лишь общее поэтическое настроение,—часто даже ограничивается одним заголовком, названием произведения или его отдельных частей. Характерно, что програм-

мой произведений Листа являются не только литературно-поэтические образы, но и произведения изобразительных искусств, в которых нет развивающегося сюжета-повествования, а также различные пейзажи и явления природы.

Такой творческий метод Листа может нам объяснить то, что, например, в программе симфонической поэмы «Орфей» нет изложения известного мифа; что программа «Прелюдов» была найдена после того, как сама поэма была написана; что в симфонии «Фауст» отсутствует развернутая программа, и Лист ограничился заголовками отдельных частей — «Фауст», «Гретхен», «Мефистофель». Однако в некоторых случаях, оставаясь верным своему принципу обобщенной программности, Лист сочетал его с музыкальной конкретизацией отдельных моментов программы. Так, симфоническая поэма «Тассо» распадается на два самостоятельных раздела, соответственно ее заголовку («Lamento e trionfo»): страдания великого итальянского поэта Торквато Тассо при его жизни и слава его гения после смерти; программа симфонической поэмы «Прелюды», как было изложено выше, была заимствована Листом у Ламартина после того, как поэма была написана, — очевидно, Лист остановился на этой программе потому, что ее отдельные моменты и их последовательность оказались в соответствии с характером музыки отдельных эпизодов произведения Листа.

В некоторых симфонических произведениях Листа, в си-минорной сонате, в концертах применяется прием монотематизма, то есть прием проведения через все произведение одной темы или группы тем, подвергающихся вариационным трансформациям вплоть до коренного изменения образа. Прием монотематизма особенно последовательно проводится в симфонических поэмах «Тассо» и «Прелюды», где вариационные трансформации одной темы (даже одной интонации) выражают различные стадии развития данной идеи. Такое вариационное развитие темы приводит к ее мощному героическому утверждению в конце произведения. Отсюда характерные для Листа торжественные коды-апофеозы маршеобразного характера.

В трехчастной симфонии «Фауст» третья часть («Мефистофель») представляет собой интереснейшие трансформации всех тем первой части («Фауст»). Темы философские, патетические, лирические, героические приобретают в финале характер гротескный, насмешливо-саркастический, соответствующий образу Мефистофеля, в идейной концепции Листа означающий «изнанку» Фауста, скептическое отрицание всего благородного и возвышенного, ниспровержение высоких идеалов. Кстати это напоминает прием Берлиоза в финале «Фантастической симфонии», где подвергается искажению лирическая тема любви.

Все средства музыкального выражения в симфонической

музыке Листа, как у всякого большого художника (характер тематизма, приемы вариационного развития, форма, инструментовка, гармонический язык и т. д.), всегда подчинены раскрытию поэтической идеи и образов программы.

Симфоническая поэма «Прелюды». Выше было сказано, что «Прелюды» Листа первоначально были задуманы как вступление к четырем мужским хорам («Четыре стихии») на тексты Жозефа Отрана. Лишь написав поэму, Лист в поисках подходящей программы обратился к «Поэтическим размышлениям» («Méditations poétiques») Ламартина. Вот эта программа, заимствованная из стихотворения Ламартина, в достаточно точном переводе А. Н. Серова [1]: «Жизнь наша не есть ли ряд прелюдий к той неизвестной песне, которой первая торжественная нота звучит в минуту смерти? — Очаровательная заря каждого бытия — любовь; но в жизни каждого первая сладость счастья бывает часто нарушена грозой, бурей, которой смертельное дуновение разгоняет восторженные мечты, которой громы сжигают самый алтарь счастья. Душа, глубоко уязвленная, по окончании этих смертоносных бурь, ищет приюта и успокоения в тихой сельской жизни. Однако человек не осуждает себя навсегда оставаться в безмятежности, которая была для него отрадою на лоне сельской природы; по первому призыву трубы мы летим занять свое место в рядах сражающихся, каково бы ни было поприще борьбы, и в этой борьбе находим полное сознание себя и полное овладение сил своих».

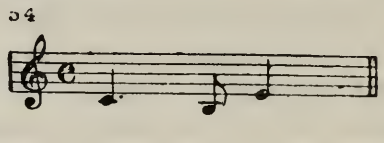
Написана поэма в сонатной форме с вступлением и с зеркальной (обращенной) репризой. Последовательность образов такова: тема главной партии в экспозиции—торжественная и мощная — воплощает образ человека, гордого сознанием своей силы и величия; связующая и побочная партии — образ любви; разработка состоит из двух эпизодов, характеризующих бурю, разрушающую счастье человека, и забвение невзгод на лоне природы; наконец, в репризе все темы приобретают помпезный, маршеобразный характер, что означает борьбу человека за утверждение своего могущества.

Нужно заметить, что между идейной сущностью произведения Листа и Ламартина существует глубокое принципиальное различие: у Ламартина — пессимистическая концепция, заключающаяся в том, что человеческая жизнь — это ряд прелюдий к смерти. Лист же образа смерти не показывает; напротив, он создал в своем произведении жизнеутверждающую, оптимистическую идейную концепцию, которую можно сформулировать примерно следующим образом: человек, ищущий, мятущийся, переживающий счастье и горести, в конце концов приходит к утверждению своего могущества, величия и кра-

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи, стр. 569.

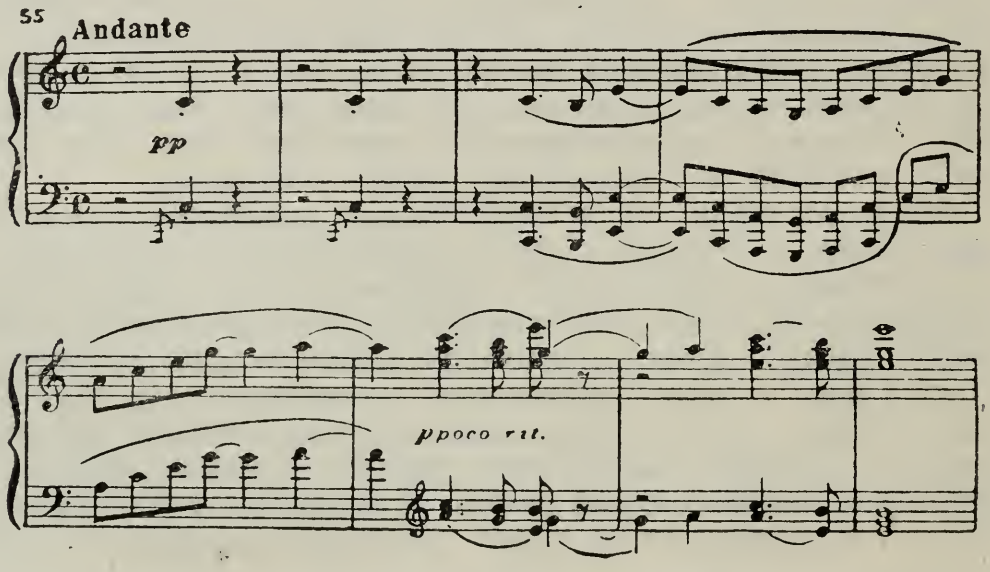
соты. Такова обобщенная п ограмма симфонической поэмы Листа, если исходить из ее музыкального содержания.

Все произведение вырастает из одной короткой интонации вопросительного характера:



приобретающей в разных разделах произведения новый, подчас противоположный идейно-эмоциональный и образный смысл. Так применен здесь прием монотематизма. Мастерству Листа в развитии большого целого из единого тематического зерна дает чрезвычайно высокую оценку А. Н. Серов, который пишет: «Если добавим еще, что единство музыкального мотива проведено здесь со строгостью изумительною, что, собственно говоря, во всей фантазии господствует одна музыкальная мысль, изгибаясь согласно требованиям поэтически-музыкальной задачи, объясненной в программе, что, при захватывающей красоте в с е г о в м е с т е, каждая отдельная музыкальная картина (любовь, буря, пастораль, марш) блестит самым очаровательным к о л о р и т о м, представляет сочетания оркестровые, которых яркость и нежность, сила и великолепие н о в ы даже для тех, кто хорошо знаком с музыкой Берлиоза и Вагнера, то читателям будет понятно, что такая музыка может не понравиться только... длинноухим» [1].

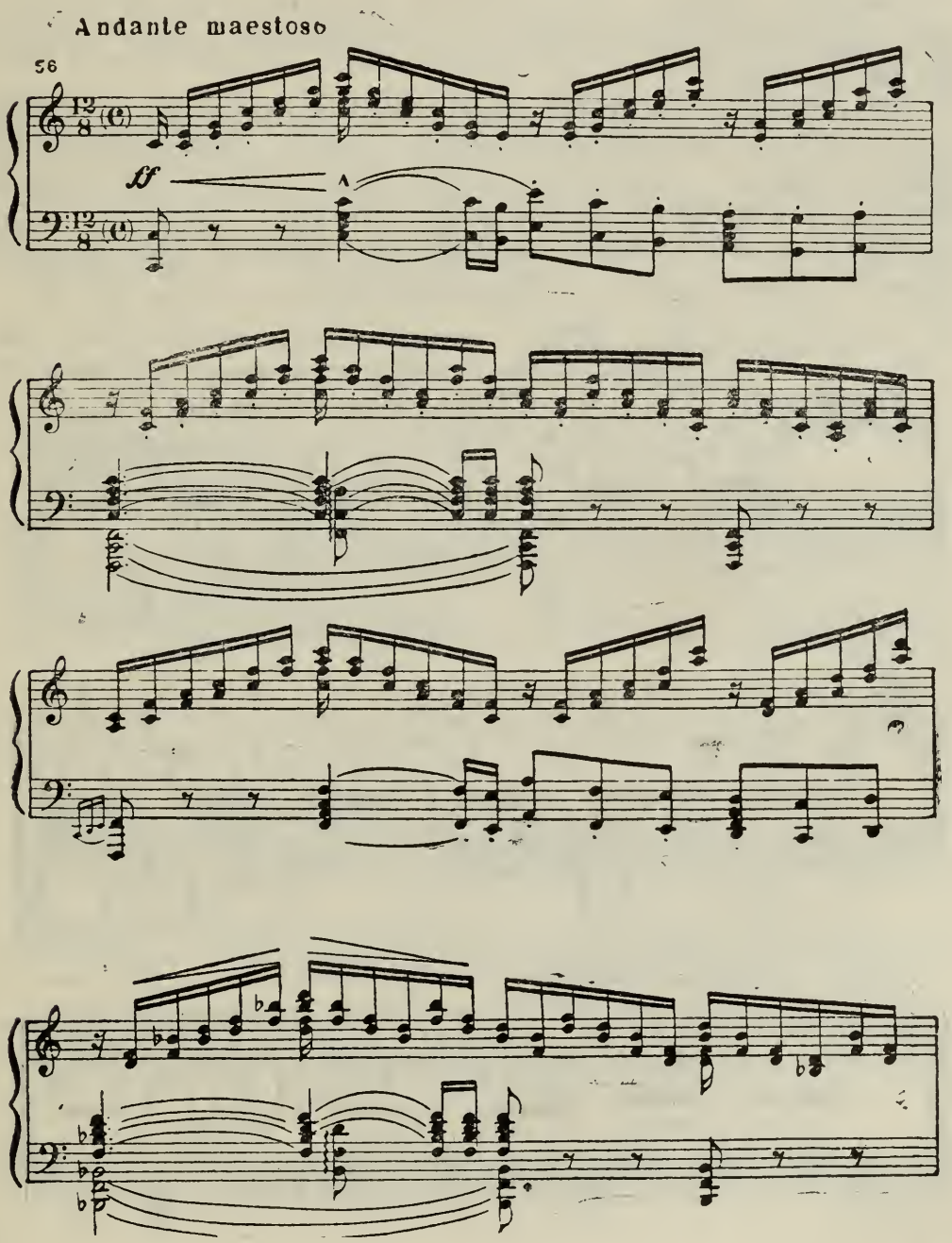
На приведенной вопросительной интонации, являющейся тематическим зерном всего произведения, основано вступление; мягко и вкрадчиво играют этот мотив вначале струнные, а затем перехватывают деревянные духовые:

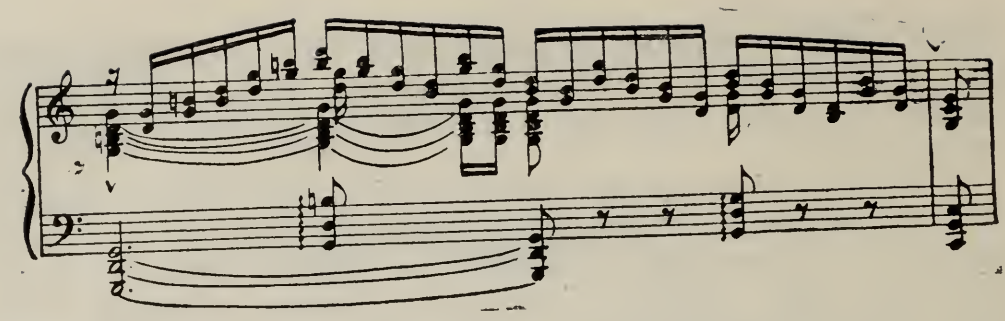


[1] А. Н. С е р о в. Избранные статьи, стр. 569—570.

Серов пишет о вступлении следующее: «Сначала Andante, характера величавого, но неопределенного, несколько туманного, как утренний свет, когда денница едва забрезжилась на горизонте...»

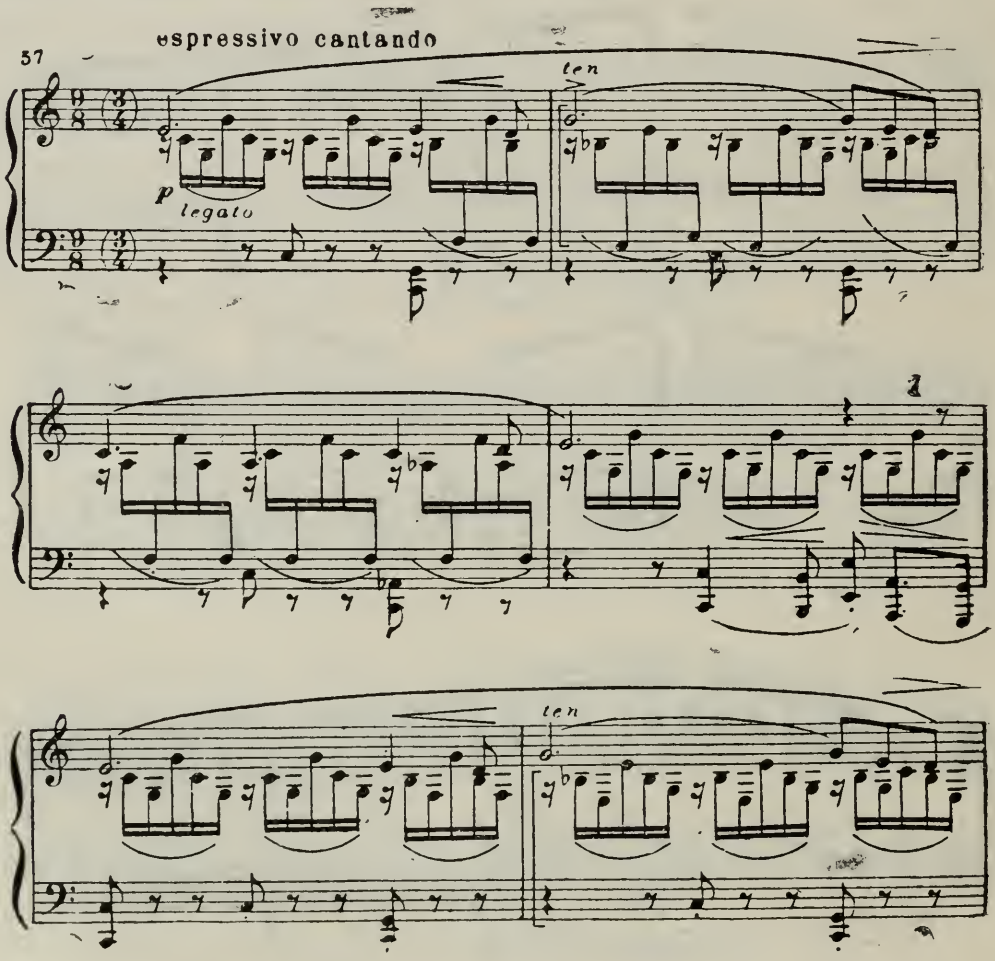
Постепенное развитие тематического зерна путем увеличения его диапазона и усиления звучности приводит к главной партии в До мажоре — мощной и торжественной, воплощающей образ гордого и могущественного человека. Звучность тромбонов, удвоенных фаготами и низкими струнными, способствует впечатлению величавости:

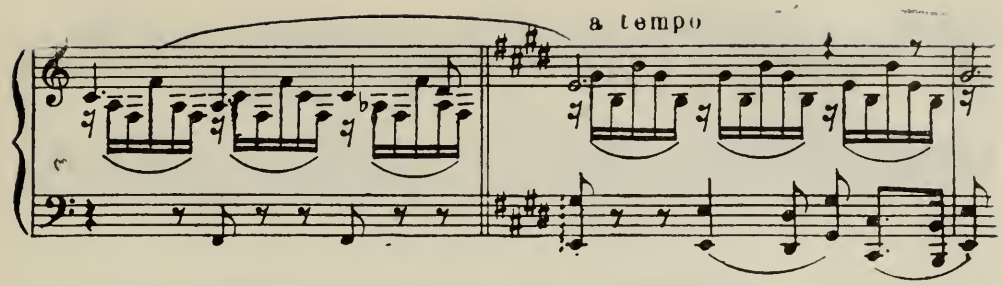




Нетрудно видеть, что эта тема, вырастающая из вступления, содержит в себе указанное тематическое зерно, формируется из него.

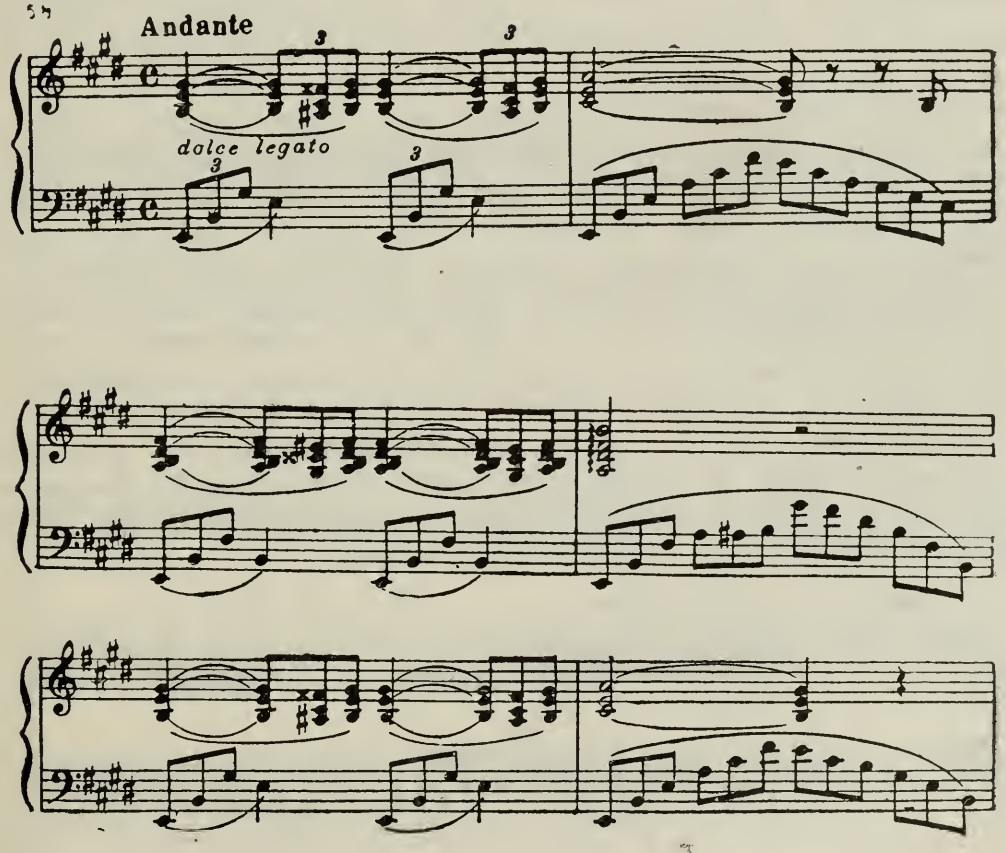
Связующая и побочная партии ярко контрастны к главной партии. Это — певучие, лирические темы, характеризующие чувство любви — «очаровательную зарю каждого бытия», как сказано в программе. Связующая партия является явной трансформацией главной партии, при которой образно-смысловое значение темы в корне изменилось:

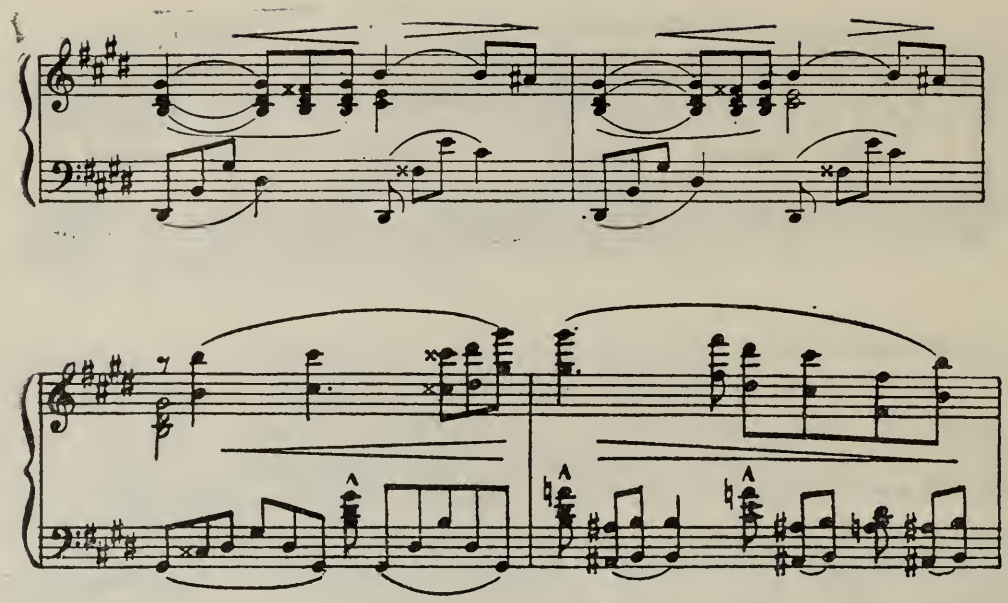




Теплый тембр виолончелей, при прозрачной инструментовке и плавности движения, помогает выявлению заключенного в певучей теме большого человеческого чувства. Кроме того, эта тема, как видно из примера, сопровождается в басах фразой, намекающей на главную партию. Так одновременно осуществляется контраст и единство между различными темами, обладающими различным образно-смысловым содержанием. Дальше тема связующей партии переходит от виолончелей к солирующей валторне, исполняющей ее мягко, нежно и выразительно. Модуляция из До мажора в Ми мажор освежает колорит музыки.

В Ми мажоре (большая терция по отношению к основной тональности произведения) звучит побочная партия, тоже воплощающая лирический образ любви:

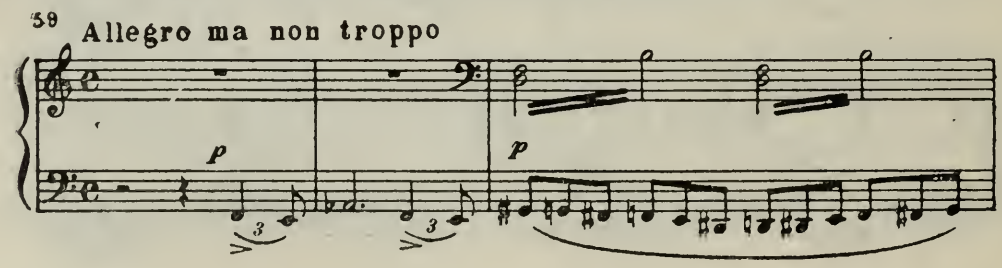


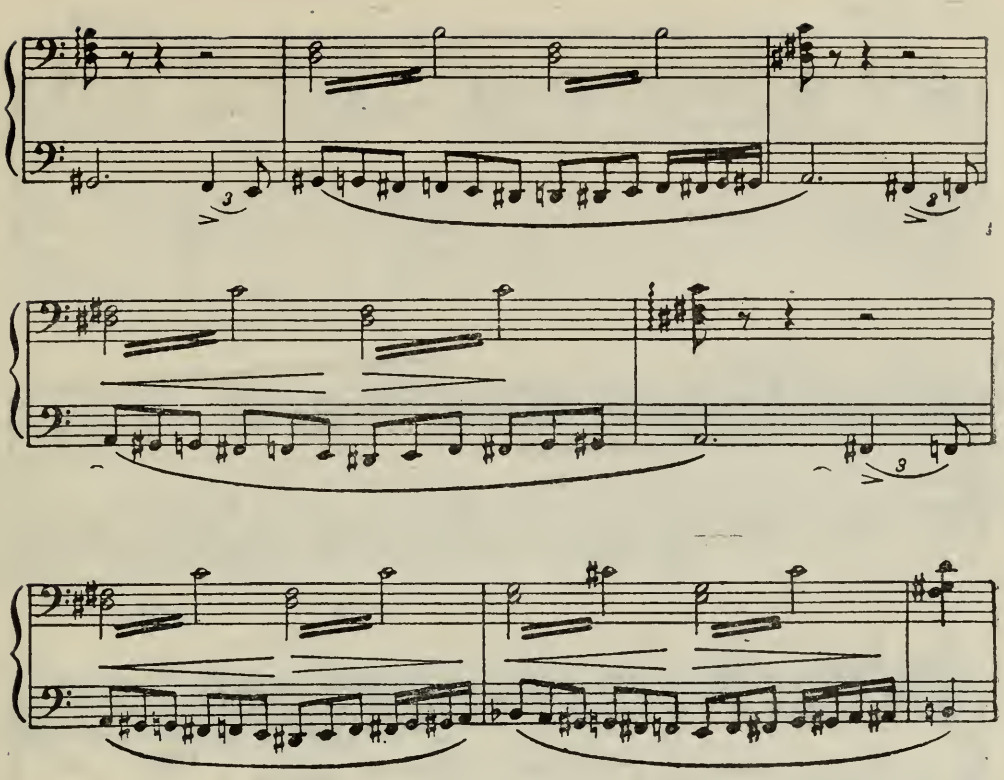


Квартет валторн, удвоенных альтами divisi, при прозрачном сопровождении скрипок и арфы, придает теме особую теплоту и задушевность. В ней есть легкая вальсообразность. Хотя эта тема непосредственно и не вытекает из основного тематического зерна, все же в ней имеется намек на вопросительную интонацию (см. такты 3—4).

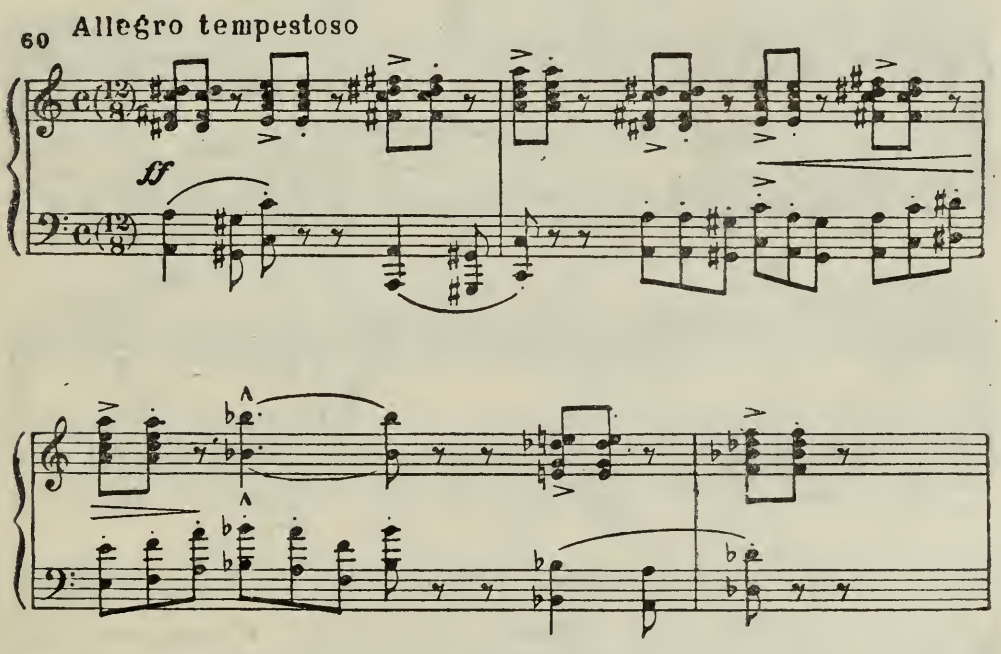
Побочная партия получает широкое развитие; она звучит у деревянных духовых, к которым присоединяются скрипки, усиливается, растет, делается все более экспрессивной, а затем постепенно замирает.

Начинается разработка (Allegro ma non troppo), состоящая из двух эпизодов. Первый эпизод разработки изображает бурю, разрушающую счастье человека, «свирепые завывания ветра, грозные звуки, которые растут, растут до размеров ужасающих, до неистовых порывов урагана», как пишет Серов. В оркестре все бурлит и клокочет. Быстро бегущие вниз и вверх хроматические ходы в басах, уменьшенные гармонии (ряды хроматически восходящих и нисходящих уменьшенных септаккордов), tremolo струнных, ладовая неустойчивость — все эти музыкальные средства служат изображению внезапно налетевшей бури. В следующих ходах виолончелей, начинающих эпизод бури, нетрудно усмотреть связь с основным тематическим зерном и с темой главной партии:

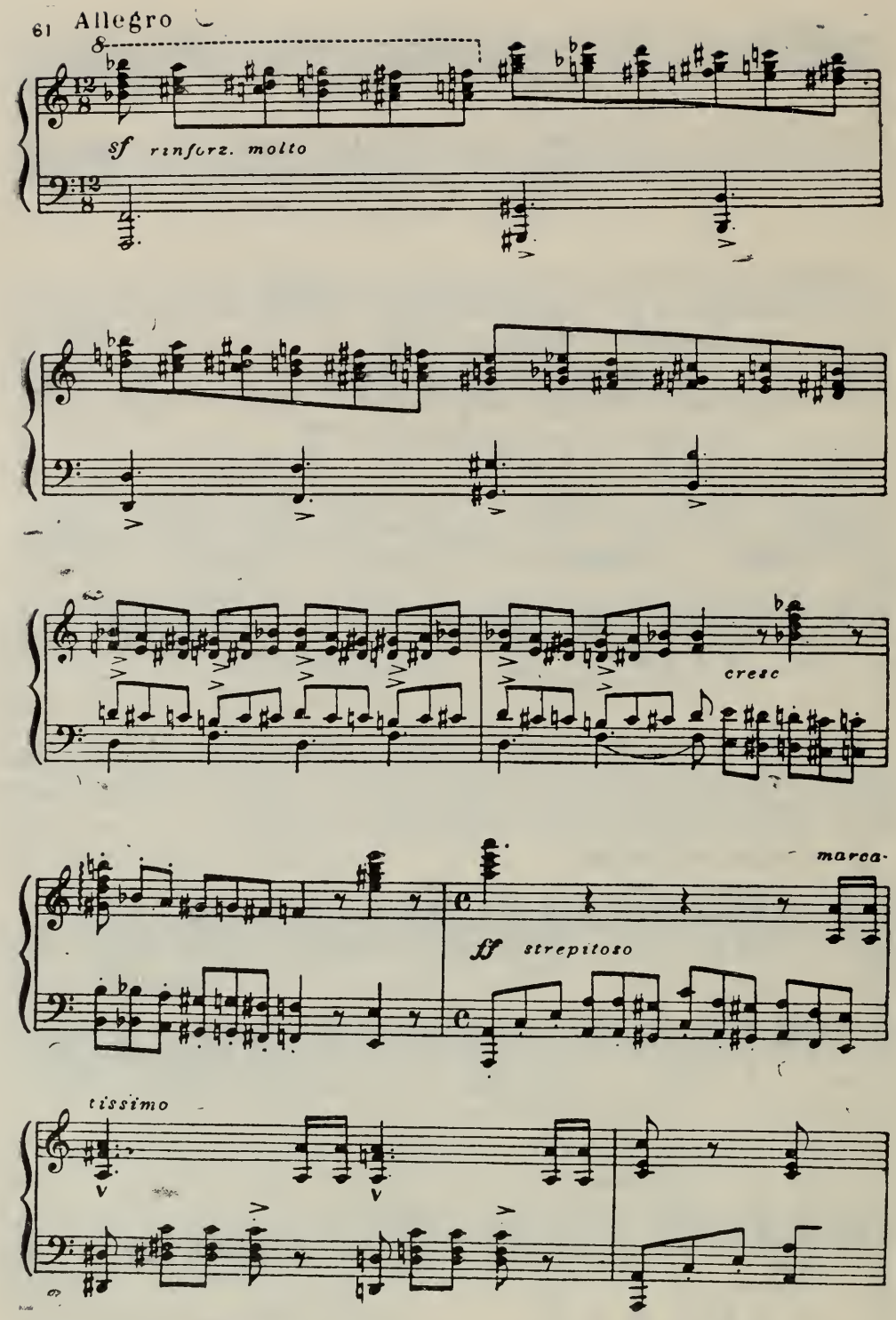




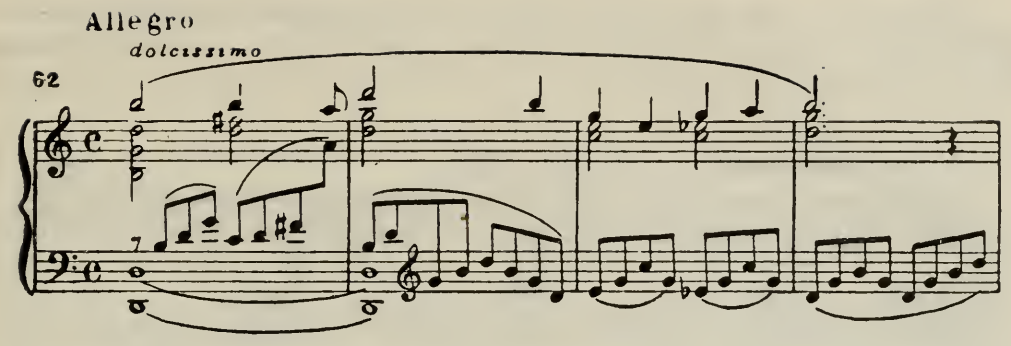
Но вместо чистой кварты здесь уменьшенная кварта, вместо диатонических ходов—хроматические ходы. То же тематическое зерно появляется в следующем месте:



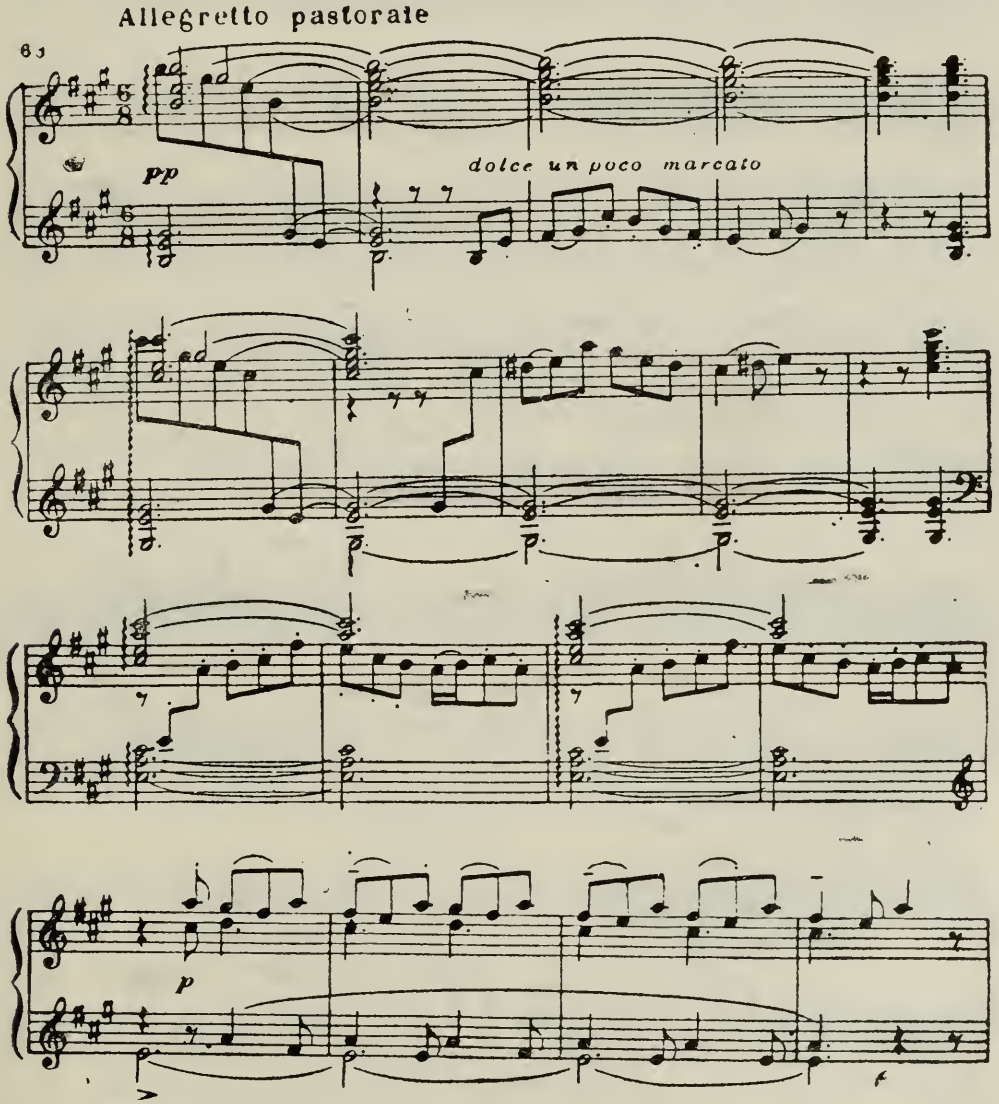
Буря разыгрывается все больше. Бешено низвергающиеся хроматические ходы приводят к энергичной фанфарной теме, сначала звучащей у труб и валторн, а затем у скрипок:



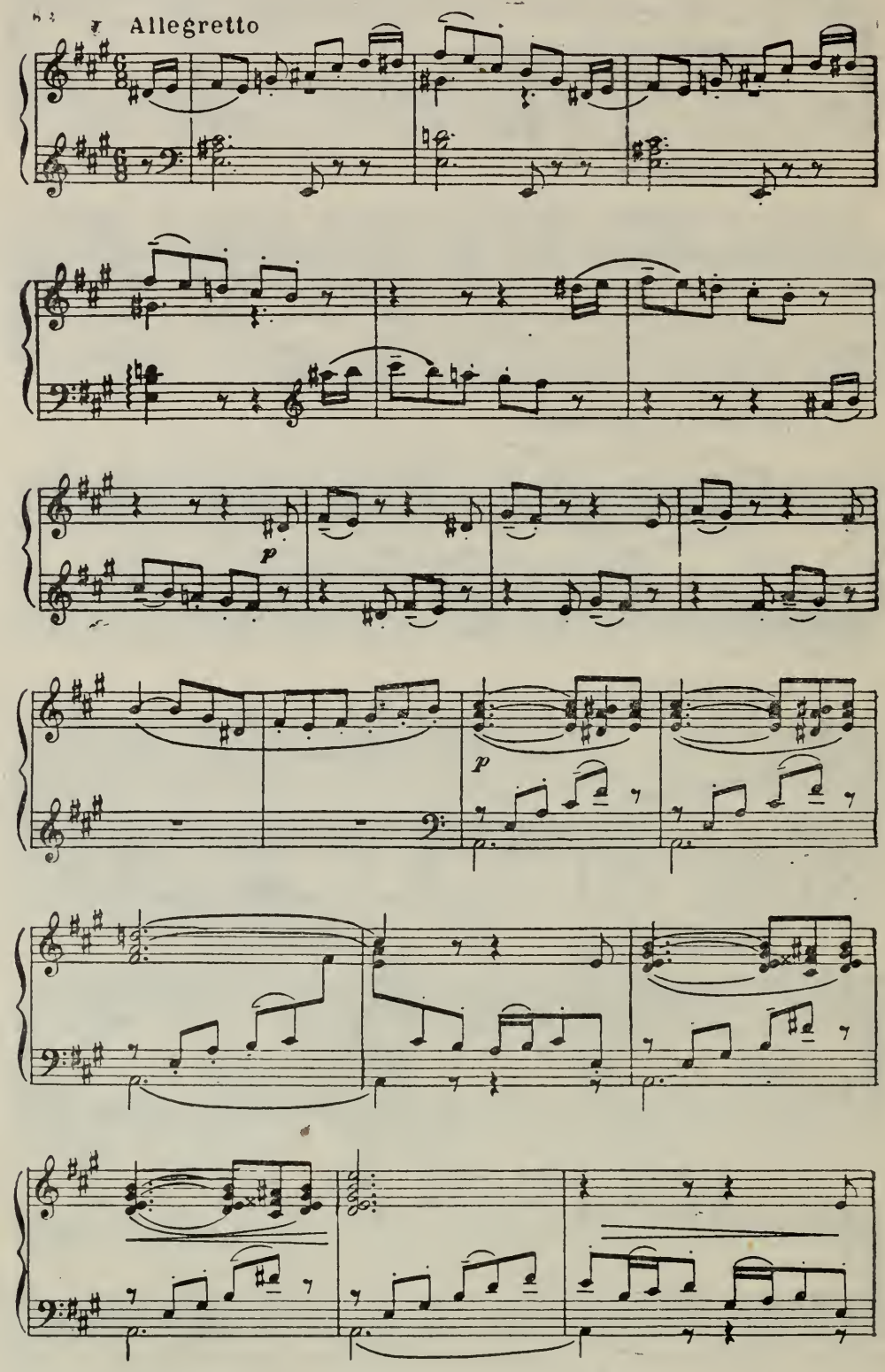
Но постепенно буря стихает, наступает успокоение, и гобой нежно поет знакомую тему—один из вариантов связующей партии. Это как бы светлое воспоминание о любви среди бурь и невзгод. Еще нежнее и светлее тема звучит у скрипок на фоне прозрачного сопровождения арфы:



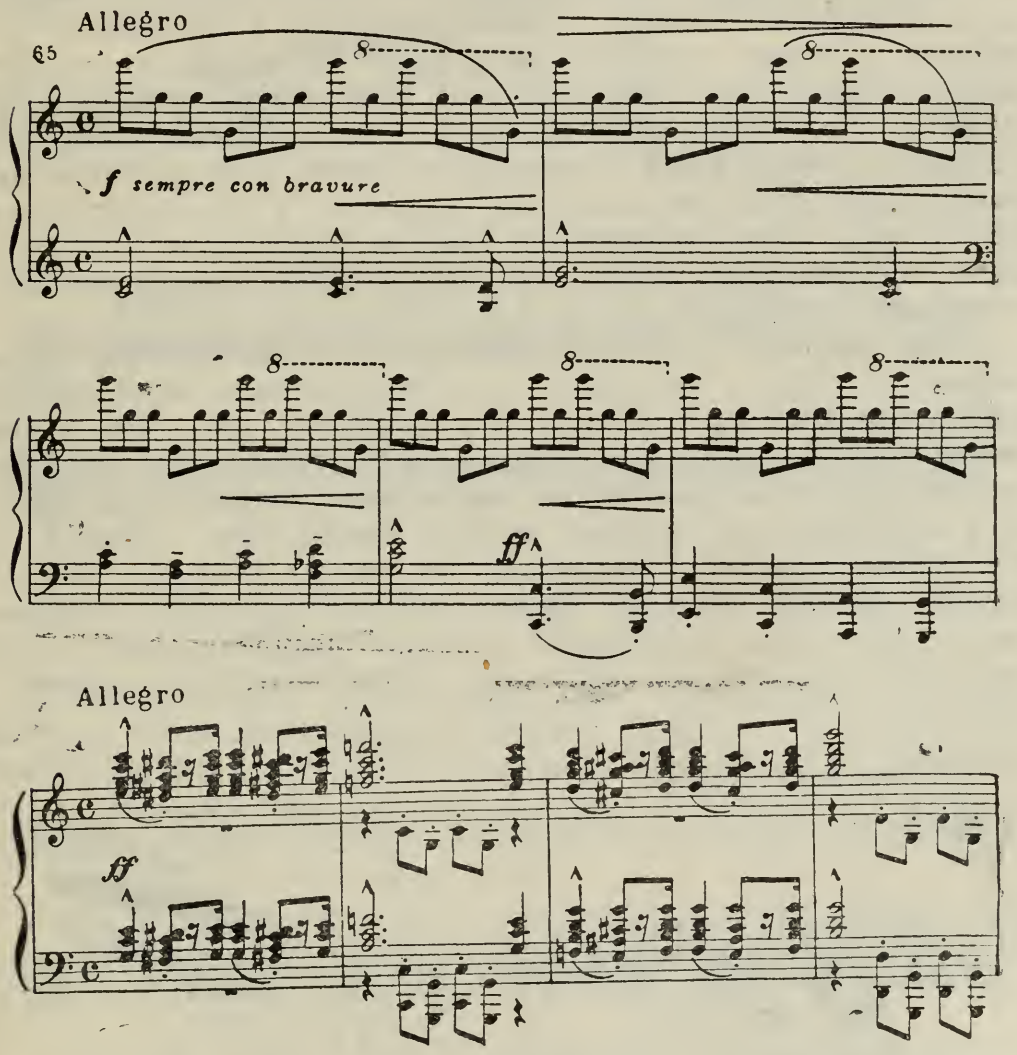
Наступает второй эпизод разработки—Allegretto pastorale, характеризующий душевное состояние человека, ищущего забвения на лоне природы. Этот эпизод составляет яркий контраст к предыдущему эпизоду бури. Здесь царит покой, идиллическое созерцание. Валторна, гобой, кларнет и флейта имитируют перекличку пастушеских свирелей:



Несколько далее в этот пасторально-идиллический эпизод вплетается тема побочной партии, сочетаясь с свирельными наигрышами:



Любовь не замирает; на лоне природы она еще больше расцветает. Тема любви усиливается, захватывает все больший диапазон, звучит forte в tutti оркестра и вливается в заключительную часть поэмы, ее репризу. Реприза сильно изменена по сравнению с экспозицией. Во-первых, темы появляются в обратной последовательности (сначала связующая и побочная, а затем главная); во-вторых, лирические темы связующей и побочной партий в корне изменили свое образно-смысловое содержание: они приобрели характер помпезного марша и тем самым приблизились к величавой теме главной партии. Вот темы связующей и побочной партий в репризе:



Мощным звучанием темы главной партии грандиозно и величественно заканчивается поэма.

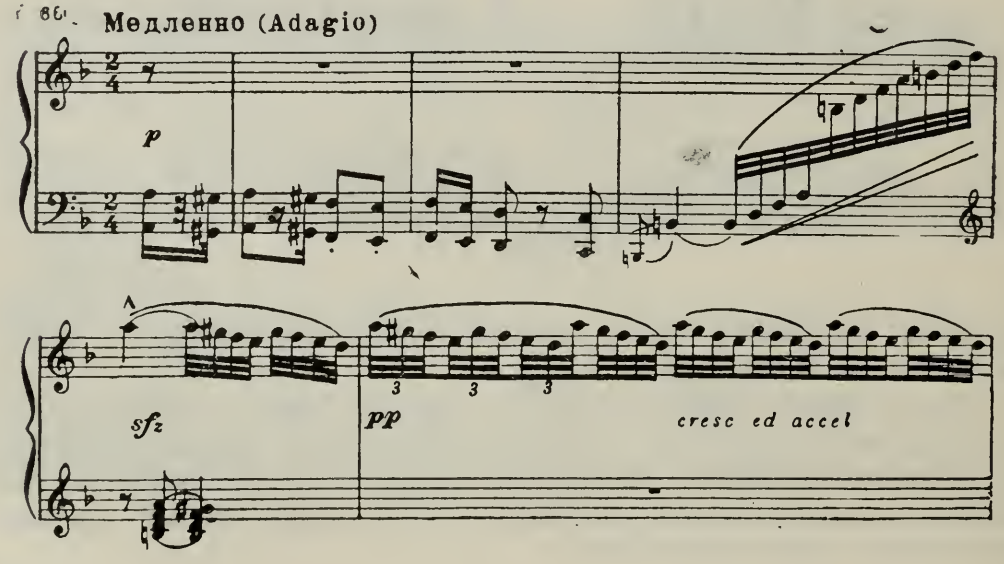
Так большое симфоническое произведение, обладающее богатством и глубиной идейно-образного и эмоционального содержания, выросло из одного тематического зерна, из короткой вопросительной интонации. Вот характерный пример листовского монотематизма!

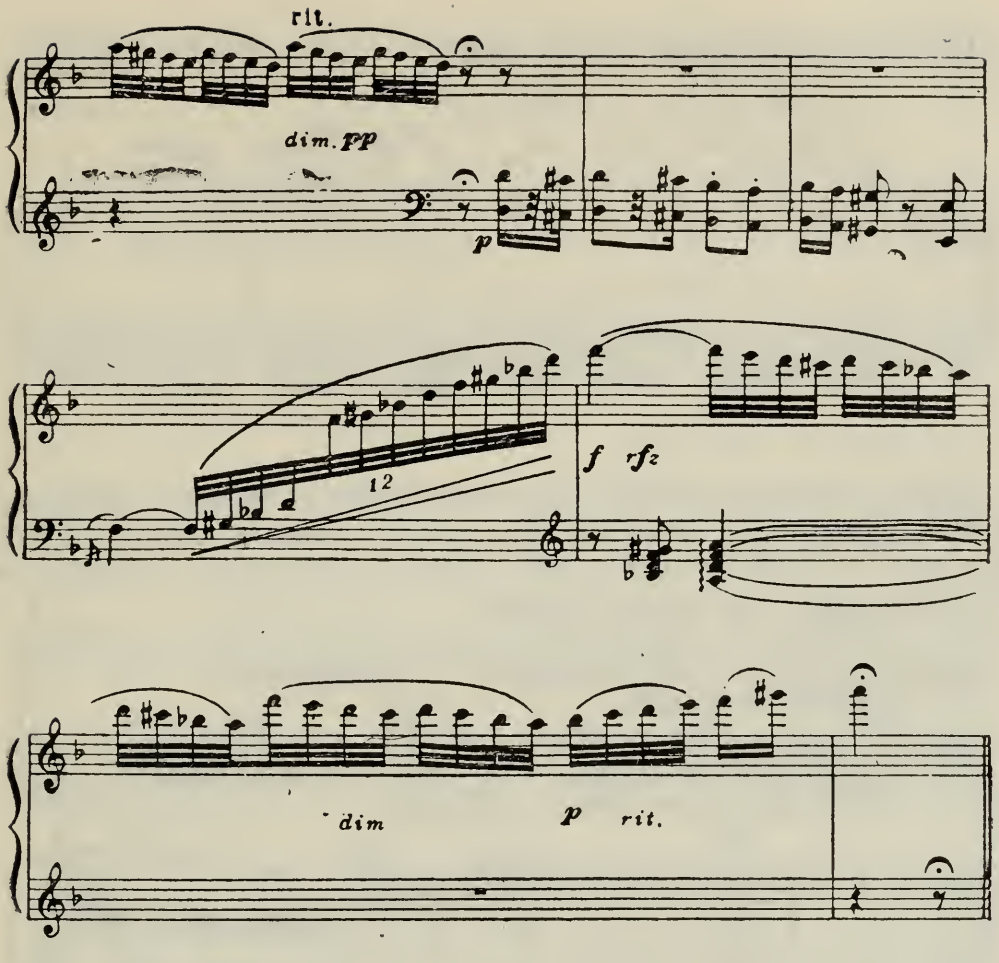
ПЕСНИ

Песни Листа не принадлежат к основной, «генеральной» линии его творчества. Однако в вокальной лирике XIX века они занимают значительное место, и лучшие песни Листа составляют украшение репертуара камерных певцов. В жанре вокальной лирики Листа решается одна из ведущих задач его творчества вообще: задача органической связи между образами поэтическими и музыкальными, задача оплодотворения музыки поэзией.

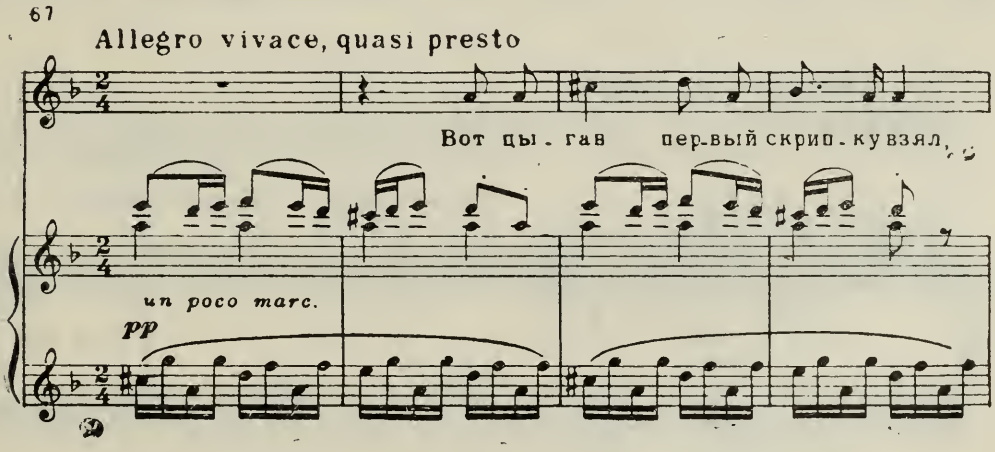
В поисках текстов своих песен Лист обращался то к немецкой (Гёте, Шиллер, Гейне, Ленау), то к французской (Гюго), то к итальянской поэзии (сонеты Петрарки в вокальной редакции). Лучшие, наиболее популярные песни Листа—«Лорелея» на слова Гейне, «На вершинах гор тишина» и «Радость и горе» на слова Гёте, «Три цыгана» на слова Ленау, «Как дух Лауры» на слова Гюго и некоторые другие. Как различны перечисленные стихотворения, так различно и их музыкальное воплощение. Лист стремился в каждом конкретном случае создать музыкальный образ, соответствующий именно данному поэтическому образу.

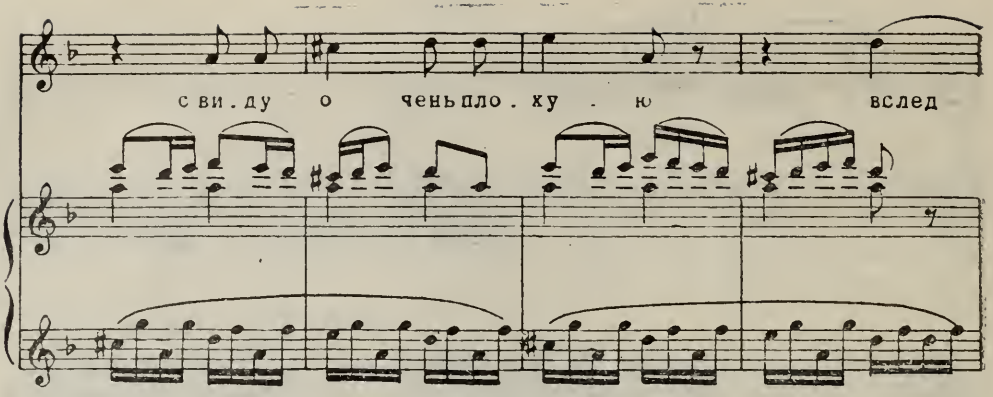
«Три цыгана» на текст Ленау—один из многочисленных в творчестве Листа образцов непосредственного претворения венгерско-цыганского мелоса. По существу это — вокальная венгерская рапсодия. В тексте песни изображаются три различных цыгана: первый играет на скрипке; второй курит трубку и наблюдает за дымком; третий крепко спит. Платье у всех троих в дырах и лохмотьях, но они довольны своей свободной, вольной жизнью. Песня имеет вступление, основанное на теме типа венгерской народной импровизации, с характерной увеличенной секундой (часть венгерской гаммы):



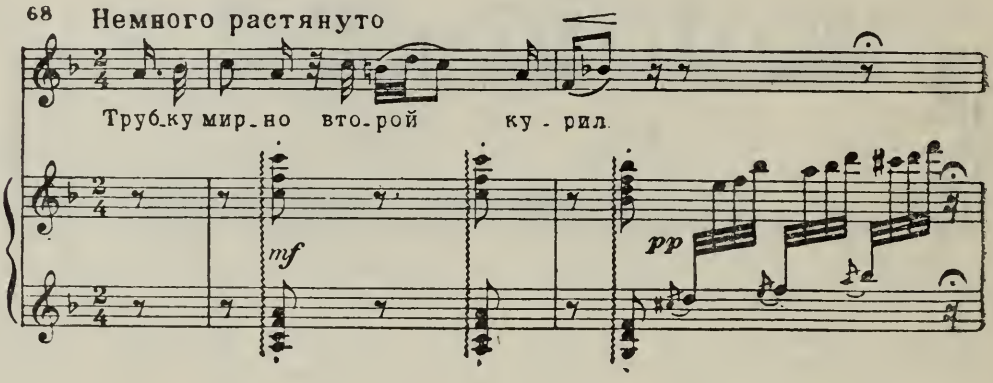


Каждый из трех цыган имеет свою музыкальную характеристику, свой музыкальный портрет. Быстрая танцевальная тема характеризует первого цыгана, играющего на скрипке:

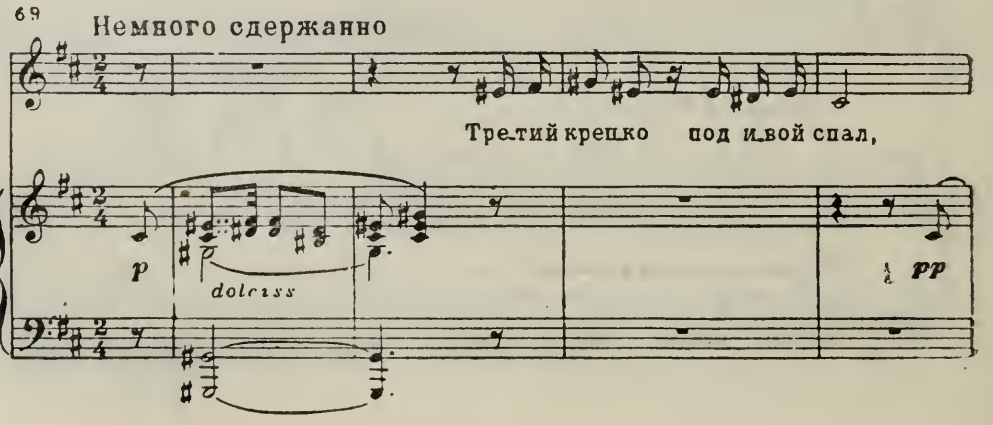


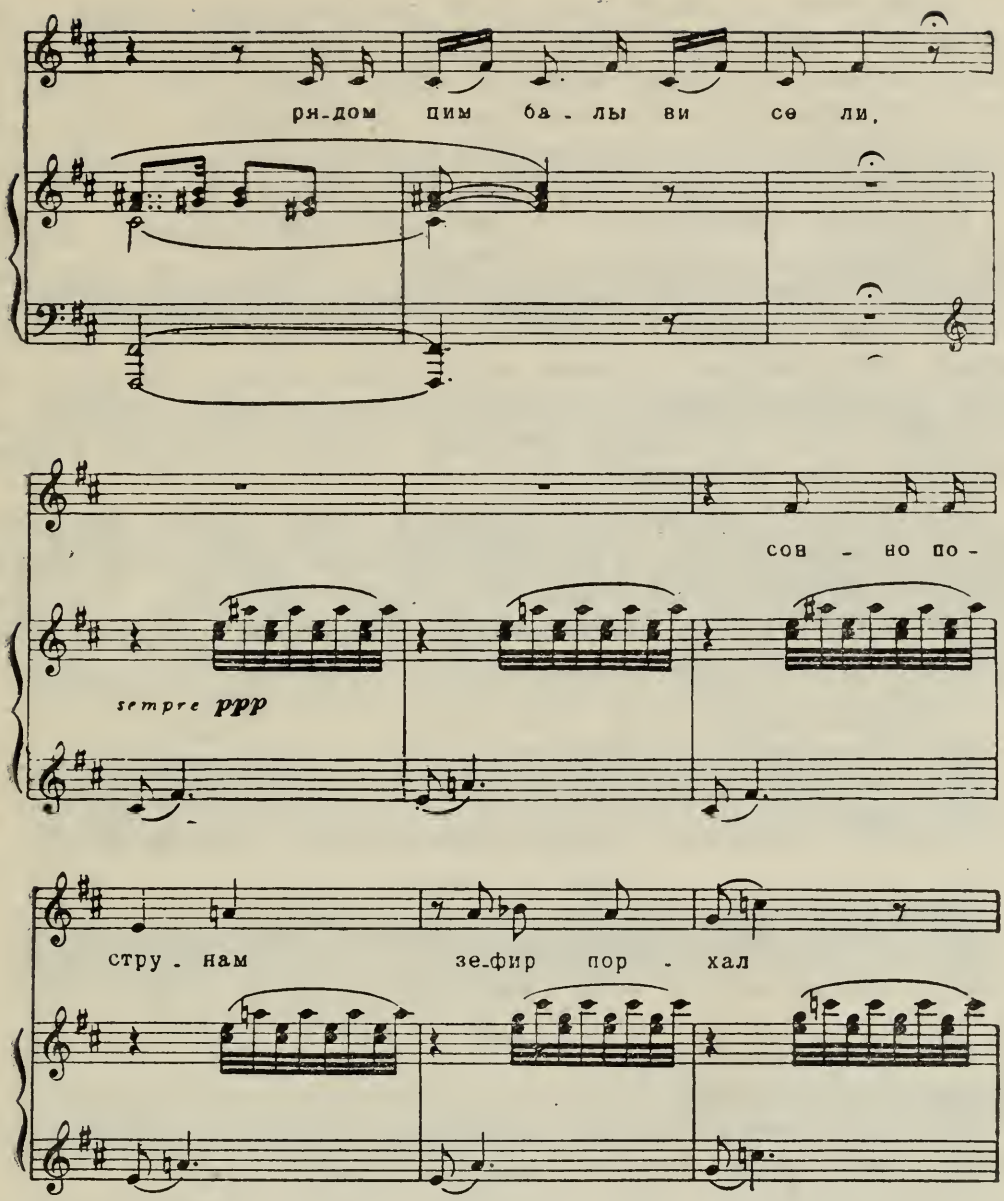


Свободный речитатив, исполняющийся несколько растянуто и флегматично, характеризует образ лениво курящего второго цыгана. Улетающие вверх быстрые пассажи изображают взвивающийся дымок его трубки:

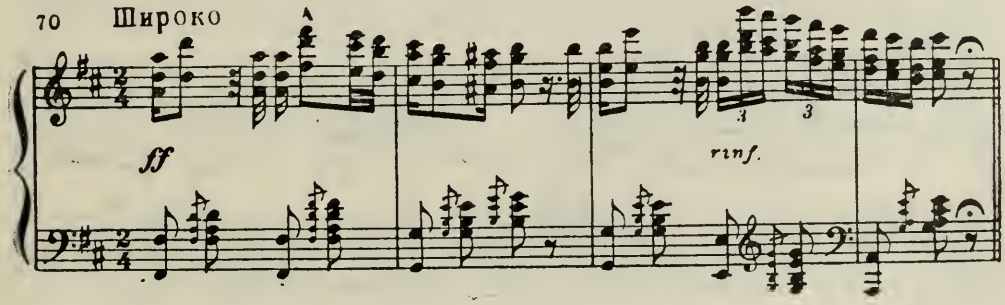


В характеристике третьего, спящего цыгана тоже имеется изобразительный прием: tremolo правой руки изображает зефир, порхающий по струнам его цимбал, висящих на дереве:





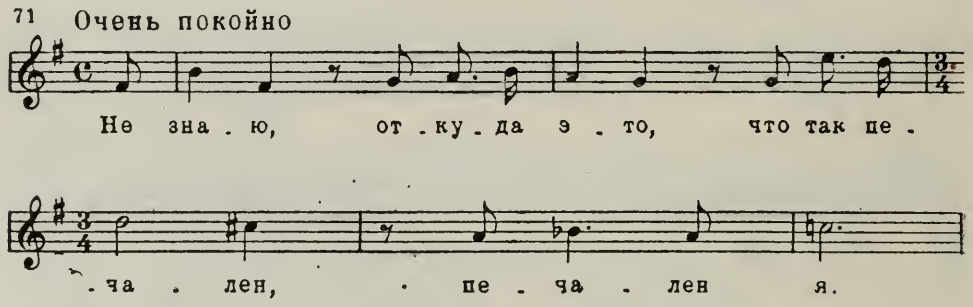
Дважды в этом произведении звучит размашистая, широкая, танцевальная мелодия, напоминающая венгерские рапсодии Листа:



«Лорелея» на текст известного стихотворения Гейне — это не столько песня, сколько вокальная поэма или фантазия, включающая песенные эпизоды. Не случайно Лист написал фортепианную транскрипцию этого произведения, создав поэму-фантазию, музыкальные образы которой, навеянные поэзией Гейне, ясны даже без слов.

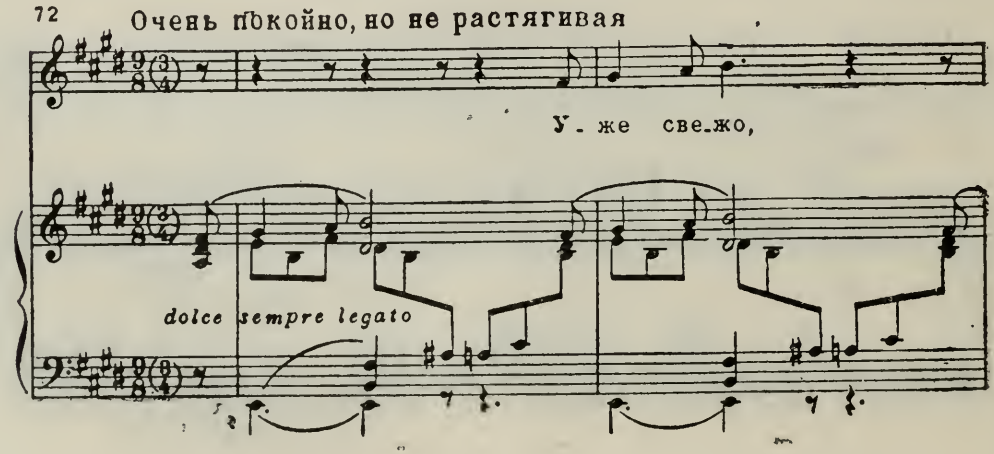
Сюжетом стихотворения Гейне послужило немецкое народное предание о прекрасной Лорелее, сидящей на высокой скале на Рейне, расчесывающей золотым гребнем свои золотые волосы и поющей волшебную, чарующую песню; рыбак в лодке, очарованный звуками этой песни, ничего не видя вокруг, с томлением смотрит вверх, на скалу Лорелеи; если он с лодкой будет поглощен бурными волнами реки, то в этом виновна песня Лорелеи.

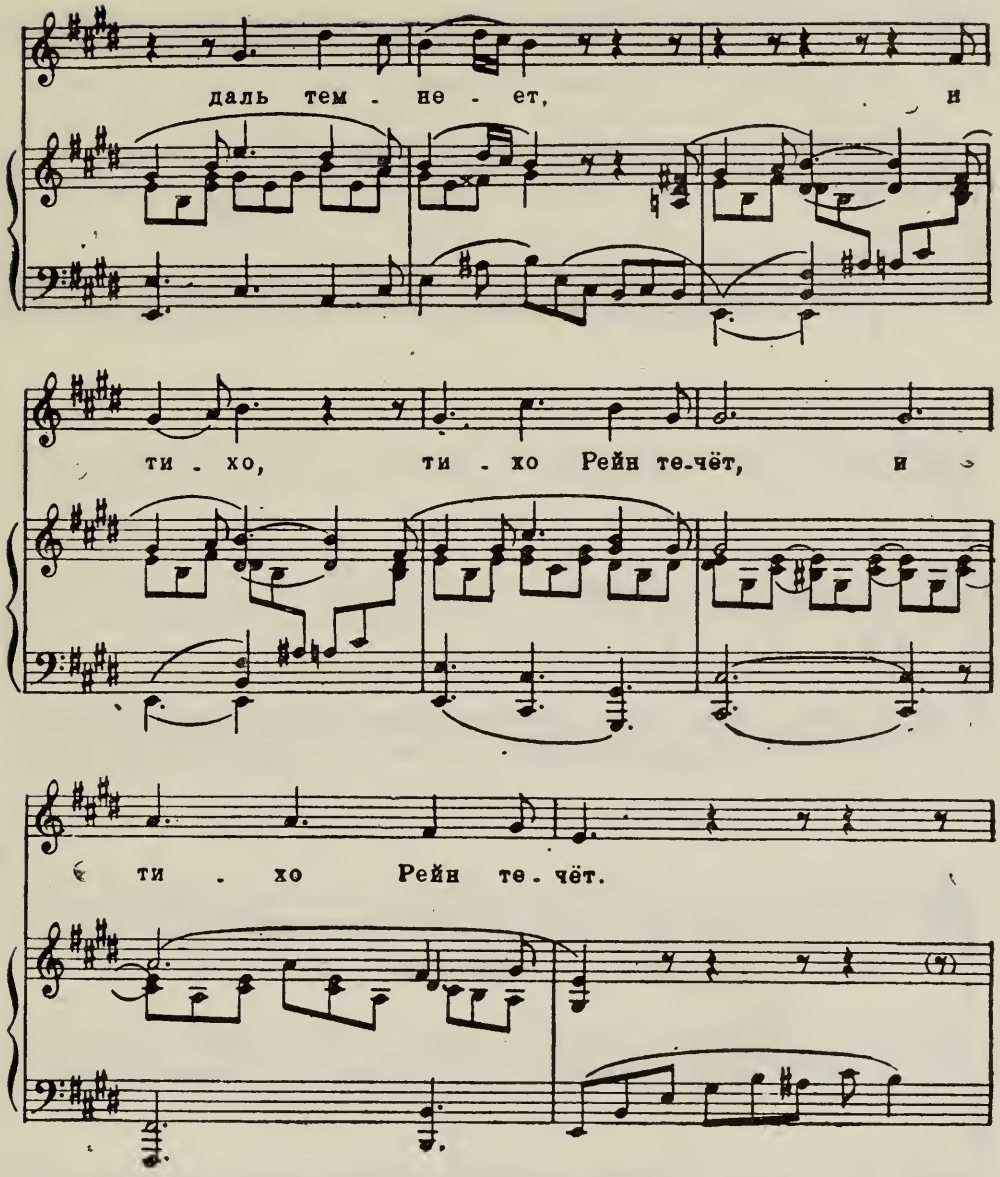
Поэтическое предание о Лорелее нашло яркое воплощение в музыке Листа, сумевшего передать тихое плесканье Рейна в предвечернем сумраке и образ красавицы Лорелеи. В вокальной партии использованы различные средства — от речитатива во вступлении:



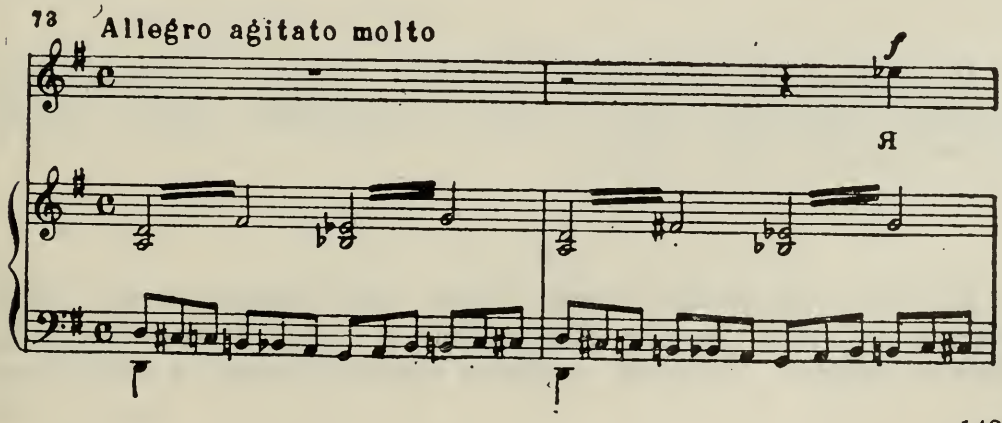
до песенной мелодии.

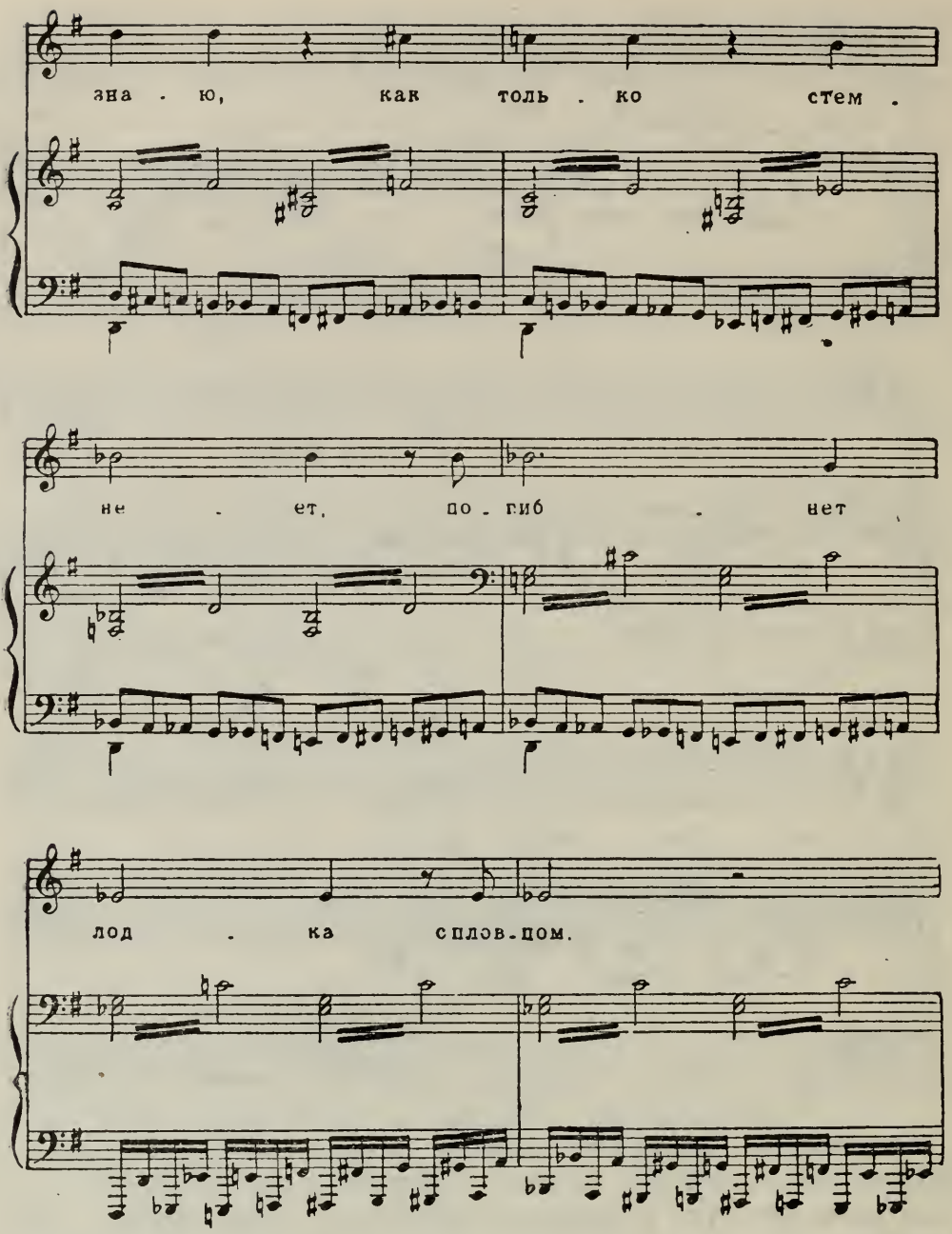
В основе песни — жанр баркаролы, наиболее соответствующей образу реки, тихого и ровного плеска волн:





Контрастом является средний эпизод, изображающий гибель рыбака в бурных волнах. Tremolo и хроматические ходы в басовом регистре рисуют раскаты волн, поглотивших лодку и рыбака:





В репризе возвращается спокойное, плавное движение баркаролы,— могучий Рейн все так же медленно, ровно, величественно катит свои волны.

* * *

Сложен творческий облик Листа, как сложно время, породившее его, как сложна обстановка, в которой ему пришлось жить и творить. Конечно, в своем мировоззрении и творчестве

Лист не был свободен от противоречий. Но, как большой, выдающийся художник, он в лучших своих произведениях отразил прогрессивные устремления эпохи. Его борьба за программную музыку, его руководство передовым музыкальным движением, идейная глубина и значительность лучших его фортепианных и симфонических произведений, их яркость и образность, глубокое проникновение в жизнь и национальный характер венгерского народа, подлинное новаторство,— все это делает Листа одной из крупнейших творческих фигур в европейском музыкальном искусстве XIX века.

РИХАРД ВАГНЕР

1813-1883

Вагнер — один из наиболее выдающихся немецких композиторов, музыкант гениальной одаренности, творчество которого оставило глубочайший след в истории европейского музыкального искусства. Можно даже сказать, что в немецкой музыке послебетховенского времени не было композитора с таким размахом, с такими смелыми дерзаниями, с такими титаническими новаторскими замыслами, с такой настойчивостью в борьбе за их осуществление, как Вагнер. И вместе с тем в истории мирового музыкального искусства едва ли найдется творческая фигура более противоречивая, чем Вагнер. Противоречия Вагнера отражали противоречия немецкого романтизма, вступившего в позднюю стадию развития.

Поэтому вокруг Вагнера и его музыкальной драмы шла ожесточенная борьба. С одной стороны, Вагнер имел многочисленных приверженцев, безраздельно преклонявшихся перед ним не только как перед музыкантом, но и как перед поэтом-драматургом, мыслителем, философом-теоретиком искусства, и считавших, что Вагнер, и только он один, повел искусство по истинному пути; с другой стороны не было недостатка в противниках Вагнера, не только не разделявших его оперно-реформаторских идей, но даже отказывавших ему в композиторском таланте. Конечно, и те и другие были неправы. Наиболее правильную позицию занимали те, которые, воздавая должное гениальному дарованию и мастерству Вагнера, оценивая по достоинству его музыку, умели видеть идейно-художественные противоречия Вагнера и подвергали принципиальной критике заблуждения в его мировоззрении и творчестве.

Проблема Вагнера и вагнерианства была одной из наиболее острых и жгучих художественных проблем на протяжении второй половины XIX и начала XX веков. Наиболее правильную объективную оценку творчество Вагнера нашло у передо-

вых русских музыкантов (особенно Чайковского и Римского-Корсакова), которые, полностью оценивая художественное значение вагнеровской музыки, не поддались вагнерианскому гипнозу, а трезво критиковали недостатки музыкальной драматургии Вагнера. Отдельные преувеличения, имеющиеся в высказываниях о Вагнере русских музыкантов, не влияют на это общее положение.

Творческий облик Вагнера обращает на себя внимание характерной для ряда выдающихся личностей многогранностью, даже универсальностью музыкальной деятельности: Вагнер был не только великим композитором, но и поэтом, и драматургом—автором текстов всех своих опер; он был крупнейшим дирижером своего времени, наряду с Берлиозом одним из основоположников нового дирижерского искусства; он был музыкальным критиком и публицистом, энергично отстаивавшим свои художественные убеждения; он был теоретиком своего искусства и в многочисленных литературных работах углублялся в философские и социальные вопросы, ставя их в тесную связь со своими художественными задачами.

Но во всем Вагнер был раздираем острыми противоречиями: существуют противоречия между его идейно-эстетическими и социальными воззрениями раннего и позднего периода творчества; существуют противоречия между его взглядами и оперным творчеством, при наличии, конечно, глубоких связей между ними (как неверно было бы отрывать взгляды художника от его творчества, так неверно было бы их и отождествлять); существуют, наконец, противоречия и внутри самого музыкально-драматического творчества Вагнера.

Неправильно в оценке творчества Вагнера исходить только из его эстетических, социальных и философских взглядов; Вагнер—музыкант-художник был неизмеримо выше Вагнера — драматурга, философа, публициста [1]. Если в философски-публицистических и эстетических работах Вагнер проявлял ограниченность, а в работах позднего периода дошел до крайней реакции, то его музыкально-драматическое творчество, при всех противоречиях, принадлежит к высшим завоеваниям западноевропейского музыкального искусства XIX века, имеет немало реалистических черт. Все лучшее и положительное, что было в сложном и противоречивом художественном облике Вагнера, нашло отражение в его музыке.

Противоречия мировоззрения и творчества Вагнера—это не просто его личные противоречия; они обусловлены в значительной степени сложной и противоречивой общественно-

[1] В этом отношении классическим примером оценки творчества художников должны быть для нас статьи Ф. Энгельса о Бальзаке и В. И. Ленина о Толстом. Ф. Энгельс и В. Ленин в этих статьях показали нам мировое прогрессивное значение великих писателей вопреки их реакционным взглядам..

исторической обстановкой Германии XIX века. В первый период творчества (до 1848 года) Вагнер обнаруживал революционные настроения, отразившиеся как в его литературных работах (книга «Искусство и революция»), так и в художественном творчестве (первоначальный замысел «Нибелунгов»). Но, находясь во власти идеалистических и утопических социально-художественных представлений, не понимая смысла исторических событий, Вагнер после поражения революции 1848—1849 годов перешел в лагерь реакции.

Германия первой половины XIX века, сохраняя все черты феодальной раздробленности, представляла собой конгломерат государств. Реакционный режим распространился во всех странах немецкого языка. В то же время рост национального самосознания в широких кругах немецкого народа после наполеоновских войн, оппозиция против сгущающейся реакции, борьба за национальное и государственное единство — все это вызывало усиление демократического движения в различных слоях немецкого общества.

Идеологическим выражением оппозиционности со стороны демократических кругов немецкого общества против абсолютизма и реакции явилась деятельность литературной группы «Молодая Германия», возникшей в 30-е годы XIX века. Несмотря на путаные и туманные идеалы «Молодой Германии», она сыграла в основном исторически прогрессивную роль. В первые годы этого литературного движения его вдохновителями были такие выдающиеся передовые немецкие писатели, как Людвиг Берне (1786—1837) и в особенности Генрих Гейне (1797—1856). Влияние идей «Молодой Германии» испытал и молодой Вагнер.

В борьбе против абсолютизма, как общего врага, объединились различные классы немецкого общества.

В марте 1848 года в Германии началась буржуазно-демократическая революция. Задачей этой революции было воссоединение страны на демократических началах и уничтожение крепостничества. Однако отсталость Германии в экономическом и политическом отношениях, по сравнению с Англией и Францией, наложила отпечаток на немецкую революцию 1848—1849 годов.

Трусость немецкой мелкой буржуазии, ее измена революционному народу привела к поражению революции и к наступлению контрреволюции. Господствующее политическое положение снова заняло дворянство, помещики-крепостники, так называемое юнкерство.

Началась пора жестокой реакции, наглого произвола, поощряемого правительственными учреждениями. К. Маркс так охарактеризовал политическую жизнь в Германии 50—60-х годов: «Вы не можете ни жить, ни умереть, ни вступить в брак, ни написать письмо, ни думать, ни печатать, ни открывать

торгового дела, ни учить, ни учиться, ни созвать собрания, ни построить фабрику, ни эмигрировать, ни делать что бы то ни было без разрешения начальства»[1].

Борьба за воссоединение Германии продолжалась, но это дело уже взяло на себя реакционное прусское юнкерство и его ставленник Отто Бисмарк.

К 1871 году страна превратилась в единую Германскую империю, в которой господствовала политика «железа и крови». Германия стала в центре Европы наиболее агрессивным, милитаристским государством. Идеологией, насаждавшейся правящими классами и отравлявшей сознание народа, сделался германский шовинизм и расовая нетерпимость.

Идейная эволюция Вагнера, как представителя немецкой художественной интеллигенции, революционность в 40-е годы и дальнейший переход на реакционные позиции, — все это в какой-то мере отражало исторический путь Германии от революции 1848 года к образованию Германской империи. Вместе с тем творчество Вагнера позднего периода, испытывая на себе влияние реакционной идеологии, в то же время не порывало связей с революционными идеями 1848 года и с демократическими идеалами передовых кругов немецкого общества.

Немецкое буржуазное музыкознание подняло на щит именно реакционные стороны в мировоззрении и творчестве Вагнера. Мы же ценим в творчестве Вагнера все то, в чем он, как великий художник, преодолел ограниченность и реакционность своих взглядов, а также многие передовые идеи в его литературных трудах. Мы прежде всего высоко ценим созданную Вагнером музыку, в которой он отразил демократические традиции немецкой национальной культуры. Все лучшее в творчестве Вагнера является достоянием немецкого народа и всего прогрессивного человечества. Многие (особенно симфонические) страницы опер Вагнера пользуются признанием и любовью в широких массах советских слушателей. В Германской демократической республике имя Вагнера (при признании всех его противоречий) стоит в ряду крупнейших представителей немецкой национальной культуры; выдающиеся завоевания этого гениального музыканта явились великим вкладом в сокровищницу мирового музыкального искусства XIX века.

Вагнер вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства, как создатель музыкальной драмы, резко отличающейся от обычной традиционной оперы. Настойчиво, с неиссякаемой энергией, с фанатической убежденностью в правоте дела Вагнер проводил в жизнь свои художественные идеи, ведя одновременно борьбу с той оперной рутиной, которая овладела современной ему итальянской и французской оперой.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XI, стр. 444.

Вагнер восстал против культа «чистого» вокала, не считающегося с драматическим смыслом, против пустой вокальной виртуозности, характерной для многих итальянских опер того времени, против жалкой роли в них оркестра; он восстал также против нагромождения внешних эффектов в большой французской (мейерберовской) опере. В критике Вагнером итальянской и французской оперы было много одностороннего и несправедливого, но он был прав в борьбе с оперной рутиной, с угодливостью ряда композиторов перед требованиями певцов и дешевыми вкусами буржуазно-аристократической публики. Вагнер прежде всего вел борьбу за немецкое национальное искусство. Однако в силу многих сложных объективных и субъективных причин Вагнер пришел к противоположной крайности. В своем стремлении к органическому синтезу музыки и драмы он исходил из ложных идеалистических взглядов. Поэтому в его оперной реформе, в его теории музыкальной драмы было много уязвимого. Ведя борьбу против перевеса вокальной сферы в итальянской опере, Вагнер пришел к громадному перевесу инструментально-симфонической. На долю певцов зачастую остается речитативная декламация, накладываемая на роскошную симфонию оркестра. Лишь в моментах большого лирического воодушевления (например, в любовных сценах) и в песнях вокальные партии приобретают напевность [1]. Оперы Вагнера изобилуют прекрасными, необычайно красивыми страницами программно-симфонической музыки; разнообразные поэтические картины природы, человеческие страсти, экстаз любви, подвиги героев,—все это воплощено в музыке Вагнера с потрясающей силой выразительности. Римский-Корсаков в неоконченной работе «Вагнер и Даргомыжский» писал: «Звукоподражания его (Вагнера) художественны, звуковоспроизведения по аналогии в высшей степени остроумны и наглядны. Его полет валькирий, вход медведя, ковка меча, шелест леса, вой бури, плесканье дочерей Рейна, сияние золота в «Нибелунгах», охотничьи рога за сценой, наигрыши пастухов и т. п. изображения полны образности и осязательности благодаря остроумному применению вышеназванных приемов музыкальной пластики и чудной, несравненной оркестровке» [2].

Однако с точки зрения требований музыкального театра, имеющего свои исторически сложившиеся закономерности и жизненные традиции, поздние оперы Вагнера антисценичны; сценическое действие в них принесено в жертву музыкальной, симфонической стихии. Исключение составляют «Мейстерзингеры».

---

[1] Мы здесь имеем в виду оперы послелоэнгриновского периода, в которых уже полностью осуществляются реформаторские идеи Вагнера.

[2] Н. А. Римский-Корсаков. «Вагнер и Даргомыжский». Музыкальные статьи и заметки, 1911, стр. 155.

По этому поводу писал П. И. Чайковский: «Это прием чистейшего симфониста, влюбленного в оркестровые эффекты и жертвующего ради их и красотой человеческого голоса, и свойственною ему выразительностью. Случается так, что за превосходною, но шумной оркестровкой певца, исполняющего искусственно приделанную к оркестру фразу, вовсе и не слышно» [1].

Превращение оперы в грандиозную по масштабам драматизированную программную вокально-симфоническую музыку — таков результат оперной реформы Вагнера; разумеется, это — не путь оперного искусства. Оперная реформа Вагнера оказалась наиболее ярким выражением сложных противоречий и кризисного состояния немецкого романтизма, поздним представителем которого был Вагнер.

Н. А. Римский-Корсаков писал в цитированной уже статье «Вагнер и Даргомыжский»: «Р. Вагнер как композитор-созидатель есть творец чудных, поэтических картин, творец моментов прекрасной изобразительной музыки, рассеянных в его драматическо-музыкальных произведениях, и в этом его главная сила. Как композитор-реформатор он создал совокупное произведение двух искусств, произведение призрачное и не имеющее будущности, но давшее пример приемов творчества, которые могут быть применяемы в музыке вокально-инструментальной и драматическо-сценической. Как музыкально-историческое явление, он есть представитель той крайности, за которую переходить нельзя без ущерба искусству. Своей деятельностью он начертал ту границу, перед которой возможно только отступление» [2].

Таким образом, оперная реформа Вагнера — это кризис музыкального театра, отрицание закономерной специфики оперного жанра. Но музыка Вагнера по художественной силе и выразительности имеет поистине непреходящее значение. «Надо быть глухим ко всякой красоте музыкальной, — писал А. Н. Серов,—чтобы, кроме блестящей и богатейшей палитры ...оркестра, не чувствовать в его музыке дыхания чего-то нового в искусстве, чего-то поэтически уносящего вдаль, открывающего безвестные необъятные горизонты» [3]. Видный музыкальный деятель и композитор современной Германской демократической республики Эрнст Герман Майер писал: «Богатейшее наследие оставил нам Вагнер. Лучшие произведения этого выдающегося (хотя и глубоко противоречивого) художника увлекают благородством и силой образов национальной героики, вдохновенной страстностью выражения, замечательным ма-

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз. 1953, стр. 90

[2] Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки СПб., 1911, стр. 165.

[3] А. Н. Серов. Музыкально-критические статьи, т. II, стр. 956.

стерством» [1]. Действительно, искусство Вагнера глубоко национально и органически связано с национальными традициями немецкой художественной культуры, особенно с традициями Бетховена, Вебера и немецкого народно-поэтического и народно-музыкального творчества.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ДЕТСКИЕ И МОЛОДЫЕ ГОДЫ

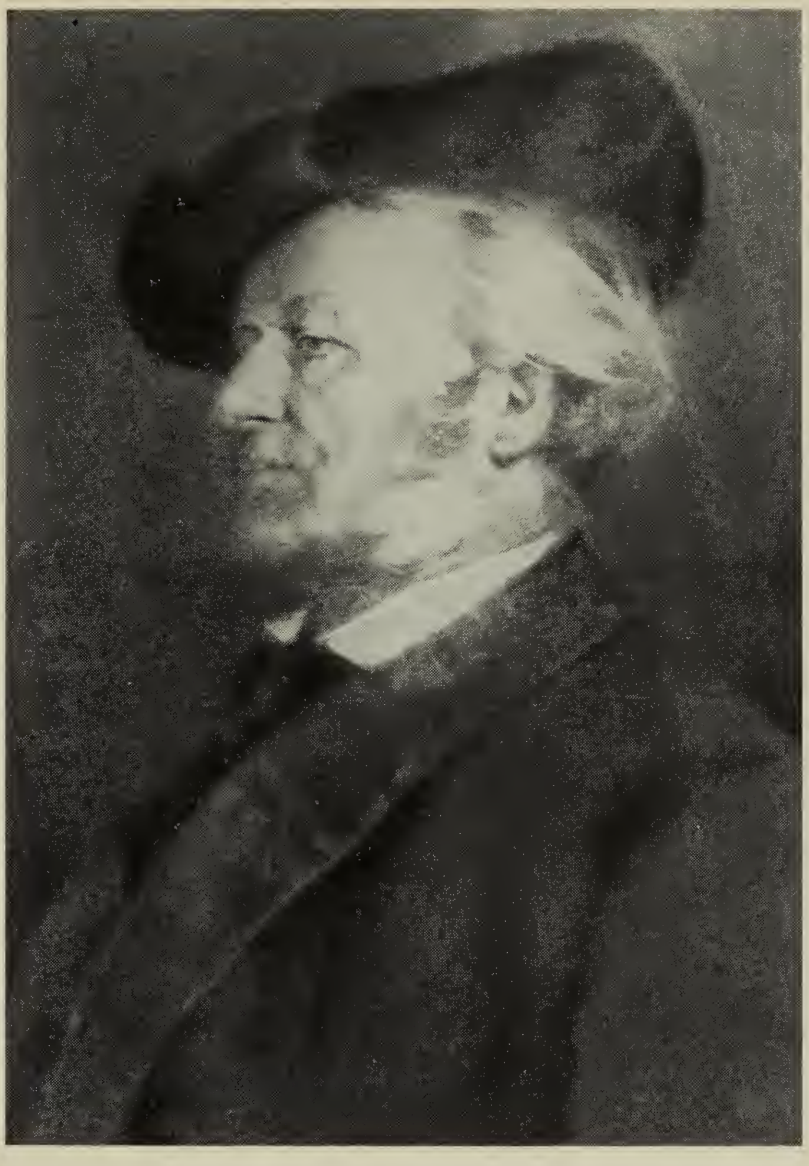
Рихард Вагнер родился в Лейпциге 22 мая 1813 года в семье полицейского чиновника. Через несколько месяцев после рождения отец его умер, и мать вскоре вышла замуж за актера Людвига Гейера; последний перевез семью в Дрезден, где он работал в драматическом театре. Маленький Рихард уже в раннем детстве был окружен атмосферой театра, вовлечен в жизнь театральных кулис, что сказалось на всем дальнейшем пути его деятельности как драматурга и оперного композитора. Вагнер чрезвычайно увлекался литературой, поэзией, театром, историей античного мира. Гомер и Шекспир были его кумирами. Под влиянием трагедий Шекспира он написал в возрасте 14—15 лет большую пятиактную трагедию «Лейбальд и Аделаида», что свидетельствует о рано пробудившейся у Вагнера склонности к драматическому творчеству.

Из сильных музыкальных впечатлений детских лет можно отметить впечатление от оперы Вебера «Фрейшюц» («Вольный стрелок»), которую Вагнер услышал в Дрездене под управлением самого автора. Но это впечатление еще не возбудило у Вагнера желания стать музыкантом-профессионалом. Последнее возникло позднее, после обратного переезда в Лейпциг. Здесь в 1828 году в концертах Гевандгауза он впервые услышал музыку Бетховена. Это было для Вагнера новым откровением; под впечатлением симфоний Бетховена он решил стать музыкантом. Отныне и до конца жизни Бетховен сделался для него путеводной звездой. Не зная никаких правил композиции, Вагнер начал пробовать свои силы в музыкальном творчестве.

Первые попытки творчества. К первым, еще неудачным попыткам творчества Вагнера относятся: увертюра си-бемоль мажор, ряд произведений для фортепиано. Вагнер в своих мемуарах комически описывает исполнение увертюры, вызвавшей в публике сначала недоумение, а потом смех, так как он употребил в ней экстравагантный, нелепый и не идущий к

---

[1] Эрнст Майер. Немецкая музыка на новом этапе. «Советская музыка», 1953, № 10.



РИХАРД ВАГНЕР

делу эффект: оглушительный удар литавр через каждые четыре такта на протяжении всей увертюры. Так неудачно прошел композиторский дебют Вагнера.

В этот же период в круг литературно-поэтических увлечений Вагнера вошел Э. Т. А. Гофман — немецкий писатель-романтик и музыкант. Рассказы Гофмана, уводившие в мир причудливых фантастических образов, в мир странных видений и болезненных фантасмагорий, были близки многим немецким романтикам. Юный Вагнер с пылким романтическим воображением оказался в плену гофмановских идей и фантазий, тем более, что Гофман сам был музыкантом (композитором и дирижером) и в литературном творчестве много места уделял музыке («Крейслериана», новеллы «Дон Жуан» и «Кавалер Глюк», многое в «Серапионовых братьях» и т. д.). В частности, рассказ Гофмана «Состязание певцов в Вартбурге» послужил Вагнеру темой, использованной в дальнейшем в опере «Тангейзер».

Желание Вагнера сделаться музыкантом становилось все более настойчивым. С этой целью он поступил в Лейпцигский университет в качестве «студента музыки». Но, втянувшись в беспутную жизнь немецких студенческих корпораций с их дебошами, карточной игрой и дуэлями, Вагнер мало времени и внимания мог уделять занятиям любимым искусством. В конце концов он бросил университет. Найдя себе учителя в лице кантора церкви св. Фомы (должность, которую некогда занимал И. С. Бах) Теодора Вейнлига, Вагнер в короткий срок под его руководством овладел необходимыми теоретическими знаниями.

Работа в немецких оперных театрах. После сравнительно успешного исполнения до-мажорной симфонии в Лейпцигском «Гевандгаузе» Вагнер мог рассчитывать на скромный заработок. Вскоре представился случай: в 1833 году, по приглашению брата — оперного певца в Вюрцбурге, он поступил в вюрцбургский театр на должность хормейстера.

Так началась деятельность Вагнера в различных оперных театрах, скитания по мелким городам Германии. Это принесло ему несомненную пользу: он вошел в непосредственное соприкосновение с театром, на практической работе изучил популярные тогда оперы разных школ и направлений, требования оперных певцов и публики, усвоил специфику оперного искусства и взаимодействие всех частей сложного механизма оперного театра.

Первая опера Вагнера «Феи». В Вюрцбурге в 1833 году была написана первая опера Вагнера «Феи» (на сюжет драматической сказки Карло Гоцци «Женщина-змея»), представляющая собой образец немецкой романтической оперы с нагромождением фантастических происшествий, ужасов, битв, превращений. Музыка «Фей» еще не отличается самостоятель-

ностью; в ней весьма заметно влияние Вебера и Маршнера [1], операми которого Вагнер увлекался в период работы в Вюрцбурге. Но при внимательном рассмотрении можно заметить отдельные мелодические и гармонические обороты, предвосхищающие «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Не обладая значительными художественными достоинствами, первая опера Вагнера имеет лишь историко-познавательный интерес. При жизни Вагнера она поставлена не была.

Интересно отметить, что в первой половине 30-х годов, непосредственно после сочинения оперы «Феи», Вагнер под влиянием близкого знакомства с итальянской и французской оперой временно разочаровался в немецкой романтической опере. В своей статье «Немецкая опера» (1834) он писал: «Мы, безусловно, завоевали определенную область музыки — а именно музыку инструментальную. Немецкой же оперы у нас нет, и причина этому та же, вследствие которой нет у нас и национальной драмы. Мы слишком «возвышенны» и слишком учены, чтобы создавать живые человеческие образы». В другом месте этой статьи Вагнер восклицает: «Ох, уж эта наша проклятая ученость — источник всех немецких зол»! [2] В статье «Драматическое пение» (1837) Вагнер отдает предпочтение итальянской и французской манере пения, итальянской оперной кантилене перед пением немецких певцов в немецкой опере. «Мы (то есть немцы) в общем лишены божественного дара пения», — пишет здесь Вагнер [3].

Неожиданно все это звучит в устах такого ярко выраженного немецкого музыканта, как Вагнер. Объяснение указанного факта в том, что Вагнер здесь выступает против реакционного немецкого романтизма, отразившегося и в немецкой опере 30-х годов, — против того романтизма, который подвергался критике в передовой немецкой публицистике (Г. Гейне, деятели «Молодой Германии»). Больше всего захватили Вагнера идеи «Молодой Германии», ее выступления против идеализации средневековья, против католической мистики в творчестве некоторых немецких романтиков.

«Запрет любви». Вагнер временно отвернулся от немецкой романтической оперы и обратился к другим оперным жанрам. Новая опера Вагнера «Запрет любви» написана была в 1836 году, когда он находился в Магдебурге в должности му-

---

[1] Генрих Маршнер (1795—1861) — немецкий оперный композитор. Его оперы «Вампир» и «Ганс Гейлинг», популярные одно время на немецких сценах, за пределами Германии распространения не получили.

[2] Р. Вагнер. Избранные статьи. Музгиз, 1935, стр. 14—15. Конечно, в состоянии запальчивости Вагнер высказал крайнее суждение: критикуя немецкий реакционный романтизм, он заодно зачеркнул и прогрессивные достижения немецкого драматического и музыкального театра (Гете, Шиллер, Моцарт, Бетховен, Вебер).

[3] Там же.

зыкального директора и дирижера оперного театра. Сюжет этой комической оперы заимствован из пьесы Шекспира «Мера за меру».

Музыка оперы «Запрет любви», не обладающая, как и в первой опере Вагнера, достаточной самостоятельностью, написана под явным влиянием отчасти итальянской, отчасти французской оперы. Вагнер, дирижировавший в Магдебурге операми Россини, Беллини, Буальдье, Адама и Обера и практически изучивший их, использовал в своей опере характерные приемы французской комической и итальянской оперы: вокальная виртуозность, комическая скороговорка, развитые ансамбли и т. д. Опера «Запрет любви» была поставлена в Магдебурге под управлением Вагнера, но, разученная наспех, в результате чего ни певцы, ни оркестр не знали твердо своих партий, она не имела успеха у публики.

Вскоре представилась Вагнеру возможность получить место дирижера в Кенигсберге. Но вследствие плохого материального положения театра и его банкротства Вагнер вынужден был искать нового места. В Кенигсберге Вагнер женился на актрисе Минне Планер и вместе с ней отправился в Ригу, где ему было предложено место дирижера в оперном театре.

Вагнера, проработавшего несколько лет в маленьких оперных театрах, уже больше не удовлетворяла узкая и ограниченная провинциальная сцена с ее жалким прозябанием. Тем не менее, практическая работа в оперных театрах сыграла положительную роль в творческом росте молодого Вагнера: он получил громадный дирижерский опыт, позволивший ему в дальнейшем сделаться одним из наиболее выдающихся дирижеров; он написал две оперы, хотя еще подражательные и слабые, но явившиеся необходимым ранним этапом в овладении основными средствами оперного искусства.

Пребывание в Париже. Заветной мечтой Вагнера стал Париж — один из центров европейской художественной культуры той эпохи, город-магнит, привлекавший к себе многих поэтов, артистов, художников, музыкантов, стекавшихся туда со всех концов Европы. Но крайняя материальная нужда помешала Вагнеру быстро осуществить свою мечту. В творчестве Вагнера это был период созревания замысла большой героической оперы на сюжет английского писателя Бульвера «Риенци — последний римский трибун», из истории борьбы народа Рима во главе с римским трибуном Риенци против гнета феодалов в средние века (XIV век). Историко-революционный сюжет «Риенци» увлек Вагнера в связи с освободительным движением народов Европы в 30-е годы. Либретто и музыку «Риенци» Вагнер начал писать летом 1838 года в Риге, но материальная нужда и постоянные преследования кредиторов мешали его творческой работе и заставили после долгих мытарств принять решение тайно бежать в Париж.

Вместе с Минной Планер Вагнер отправился Балтийским морем за границу. Беглецы направились сначала в Лондон, где была сделана восьмидневная передышка. Поездка морем в Лондон, постигшая их в дороге буря произвели на Вагнера неизгладимое впечатление. От матросов Вагнер услышал легенду о Летучем голландце, заставившую его вспомнить рассказ Гейне на ту же тему. Длительное морское путешествие, сопровождавшееся бурей, романтическая история о Летучем голландце — все это вызвало у Вагнера настойчивое желание написать романтическую оперу о Летучем голландце. Из Лондона путешественники направились в приморский город Северной Франции Булонь, где в это время отдыхал Мейербер, приветливо принявший Вагнера, положительно отозвавшийся о готовых сценах из «Риенци» и снабдивший Вагнера рекомендательными письмами в Париж, куда Вагнер прибыл осенью 1839 года. Молодой музыкант надеялся здесь поставить свои оперы, добиться сносного общественного и материального положения и даже прославиться.

Но Вагнеру пришлось горько разочароваться. Париж оказался людским океаном, в котором тонет отдельная человеческая личность с ее индивидуальными стремлениями. Никому не было дела до неизвестного, ничем еще себя не прославившего немецкого музыканта. Надежды Вагнера на Париж не осуществились. Постановка «Запрета любви» была сорвана; добиться принятия «Риенци» к постановке в театре Большой оперы оказалось невозможным; исполнение увертюры Вагнера «Колумб» в консерватории успеха не имело. Даже рекомендательные письма такого музыкального авторитета в Париже, как Мейербер, не возымели своего действия. Материальная нужда росла с ужасающей быстротой. Вагнер вынужден был делать аранжировки отрывков из модных опер для различных инструментов, заниматься скучной, тяжелой и плохо оплачиваемой работой вроде переписки нот.

Трехлетнее пребывание Вагнера в Париже открыло ему глаза на многое, и прежде всего на положение искусства в буржуазном мире — в мире торговых сделок и коммерческих спекуляций. Вагнер столкнулся с искусством, которое, обслуживая верхи финансовой олигархии во Франции Луи-Филиппа, сделалось предметом торговли и превратилось в ремесло. Мысль о невозможности свободного существования и развития искусства в этих условиях оформилась впоследствии в идею о необходимости революционного переворота как средства процветания искусства и освобождения его от власти денег. Таким образом пребывание Вагнера в Париже имело важное значение в развитии его революционных взглядов.

Несмотря на столь тяжелую, полную лишений жизнь, творческая работа Вагнера в Париже протекала очень напряженно и интенсивно. Им написан ряд статей для различных

газет и журналов. Среди этих статей наиболее интересен острый сатирический памфлет «Парижские увеселения», в котором зло высмеиваются музыкальная жизнь и нравы парижского так называемого «высшего света»; из других парижских литературных работ Вагнера назовем статью о Берлиозе и две новеллы: «Конец в Париже» и «Паломничество к Бетховену», написанную в духе музыкальных новелл Гофмана. В Париже была закончена опера «Риенци» (1839) и написаны: опера «Летучий голландец» (1842), увертюра «Фауст» (1842) по Гёте и несколько романсов.

Увертюра «Фауст». Увертюра «Фауст» Вагнера принадлежит к наиболее выдающимся произведениям раннего периода его творчества. Полная страсти и увлечения музыка увертюры заслужила высокую оценку Чайковского, писавшего о ней: «Увертюра к «Фаусту» — единственное самостоятельное симфоническое сочинение Вагнера, написанное, вероятно, в одну из тех минут, когда борьба его ложной теории с непосредственным влечением его творческого дара разрешилась в пользу последнего, — есть лучшее сочинение Вагнера и в то же время одно из превосходнейших творений германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях. И превосходные темы (в особенности страстная тема аллегро), и отличное их проведение в средней части, и строго выдержанная старая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка, все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезывающееся в душу музыкальное произведение, могущее стать наряду с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана» [1].

«Риенци». Если увертюра «Фауст» принадлежит к лучшим достижениям раннего периода творчества Вагнера и обнаруживает руку гениального симфониста, то в опере «Риенци» Вагнер еще не нашел своего пути. Это — большая пятиактная опера на исторический сюжет, написанная в духе «большой» парижской оперы Мейербера и в особенности Спонтини [2]. Зная вкусы публики, видя триумф опер Мейербера, Вагнер рассчитывал на успех своей оперы. Историко-революционный сюжет (из истории борьбы римского народа против феодалов-угнетателей) оформлен здесь в виде блестящего, помпезного спектакля, изобилующего внешними эффектами: пышная, яркая театральность, обилие грандиозных массовых сцен, шест-

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 91—92.

[2] Гаспаро Спонтини (1774—1851) — итальянский оперный композитор, достигший наивысшей славы в Париже в годы империи Наполеона. Его парижские оперы («Весталка», «Фернандо Кортец», «Олимпия») были важным звеном в развитии французской большой оперы.

вий и процессий, роскошно обставленный балет во втором акте, батальные сцены в третьем акте, пожар в финале оперы, — все это характерные атрибуты «большой» оперы в мейерберовско-спонтиниевском вкусе. Это именно то направление, против которого сам же Вагнер впоследствии восстал, жестоко критикуя (и не во всем справедливо) Мейербера. Музыка «Риенци», обладая в отдельных моментах широтой и размахом, изобилует общими местами, во многом банальна, а чрезмерное обилие маршей и назойливых маршеобразных ритмов делает ее однообразной. Лучшим моментом в опере является тематически связанная с ней увертюра, часто появляющаяся в программах симфонических концертов, в том числе и на советской симфонической эстраде.

ДРЕЗДЕНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Возвращение в Германию. Время пребывания Вагнера в Париже близилось к концу. Готовившаяся в Дрездене постановка «Риенци» ускорила его отъезд из Парижа. Лето 1842 года уже застало Вагнера в Германии. С неизъяснимым восторгом, со слезами радости вступил он на родную почву. С большим увлечением шли репетиции «Риенци» в Дрезденском оперном театре. Наконец настал долгожданный день, и в октябре 1842 года состоялась постановка. Впервые Вагнер испытал полное материальное и моральное удовлетворение: опера, изобилующая многочисленными театрально-постановочными эффектами, благодарная и выигрышная для певцов и оркестра, имела огромный успех у публики. Вагнер сразу сделался знаменитостью.

«Летучий голландец». Успех «Риенци» побудил Дрезденский театр принять к постановке «Летучего голландца», премьера которого, состоявшаяся в начале 1843 года, была, однако, принята весьма холодно; захваченная театральной роскошью и блеском «Риенци», публика не оценила «Летучего голландца», где Вагнер, отказавшись от всех атрибутов «большой» оперы, повернул на новый путь. Присяжная критика также заняла враждебные позиции.

В «Летучем голландце» уже намечаются характерные признаки вагнеровской музыкальной драмы. Здесь еще нет последовательного, законченного воплощения реформаторских идей Вагнера, которые окончательно оформились лишь в начале 50-х годов. «Летучий голландец» находится в русле традиций немецкой романтической (веберовской) оперы, что сказывается в народно-легендарном сюжете, в переплетении мира реального и фантастического, в опоре на немецкую народную песню. Но в стремлении преодолеть законченные отдельные номера старой оперы и превратить их в драматические сцены, в повышении драматургической роли оркестра, в широком ис-

пользовании лейтмотивов Вагнер обнаруживает реформаторские тенденции, получившие развитие в более поздних операх.

В «Летучем голландце» преодоление законченных номеров еще не приводит к их уничтожению: арии, дуэты, хоры, являясь частью большой сцены или сами составляя сцену (например, монолог Голландца в первом акте), вместе с тем имеют самостоятельное значение и могут быть выделены; усиление роли оркестра осуществляется не за счет вокально-мелодической сферы, имеющей в опере ведущее значение.

По своей идее и ее музыкально-драматическому воплощению «Летучий голландец» — романтическая опера, развивающая традиции веберовского «Фрейшюца» в условиях немецкого романтизма 40-х годов. Это — романтическая баллада о человеке, проклятом дьяволом и осужденном на вечные скитания без отдыха и покоя по волнам бурного океана на своем призрачном корабле. Освобождением от этого проклятья может быть лишь верная любовь женщины. Любовь дочери капитана норвежского корабля Сенты и Голландца составляет драматический стержень оперы. Эта лирическая драма показана Вагнером на фоне картин моря. Безбрежный океан, то бушующий, то спокойный, жанровые сцены, рисующие жизнь норвежских моряков, — таков фон, составляющий контраст к любовно-лирической линии оперы и чрезвычайно ярко выраженный в музыке, народной по своему складу.

«Летучий голландец» по музыке несравненно выше всех предыдущих опер Вагнера, почти не выходивших за пределы подражательности, и является первым произведением большого художника, отказавшегося от погони за дешевым успехом и поставившего перед собой новые творческие задачи.

Вагнер — дирижер Дрезденского оперного театра. Осуществив в Дрездене постановки двух опер, Вагнер мог рассчитывать на упрочение своего общественного и материального положения. И действительно, он был назначен на должность дирижера (придворного капельмейстера) Дрезденского оперного театра. Последующие годы (до революции 1849 года) Вагнер находился на этой работе. С огромной энергией и настойчивостью он проводил в жизнь планы в соответствии со своими, сложившимися к этому времени, художественными убеждениями. Он поднял ожесточенную борьбу с оперной рутиной, с коммерческо-предпринимательскими действиями театральной администрации, стремился изгнать из репертуара театра оперы, которые, не обладая высокими художественными достоинствами, привлекали публику внешними театрально-постановочными эффектами, и заменить их операми Моцарта, Глюка, Бетховена, Вебера. Особенно следует отметить знаменательную постановку оперы Глюка «Ифигения в Авлиде» в обновленной редакции Вагнера.

Все мероприятия Вагнера, направленные на то, чтобы под-

нять художественный уровень театра, улучшить репертуар и качество исполнения, наталкивались на сопротивление администрации, что создавало для него немалые трудности. Подобно Листу в Веймаре, Вагнеру в Дрездене пришлось вести борьбу за осуществление своих художественных планов. В этой обстановке была Вагнером написана опера «Тангейзер», поставленная в Дрездене в 1845 году. В 1847 году Вагнер закончил оперу «Лоэнгрин»; но постановка «Лоэнгрина» не могла состояться вследствие начавшегося в Дрездене революционного движения, в котором Вагнер принял активное участие. «Лоэнгрин» был впервые поставлен Листом в Веймаре в 1850 году. Вагнера занимали в Дрездене и другие творческие планы; в особенности его художественное воображение привлек образ героя германо-скандинавских саг Зигфрида; из этого плана впоследствии выросла грандиозная музыкально-драматическая эпопея «Кольцо Нибелунга».

«Тангейзер» и «Лоэнгрин». Оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин» являются вершиной творчества Вагнера в 40-е годы. В них нашла завершение рыцарско-романтическая линия немецкой оперы, начало которой было положено «Эвриантой» Вебера. Сюжеты опер, заимствованные из средневековых легенд и сказаний, переносят зрителя-слушателя в далекие феодально-рыцарские времена и заключают в себе некоторую долю мистицизма. Но идейное содержание этих опер не сводится к их сюжетам. Для Вагнера они явились средством художественного воплощения идей, чувств и мыслей, волновавших в тот период умы и сердца передовой интеллигенции: в «Тангейзере» — борьба за свободное проявление земного человеческого чувства, противопоставляющего себя христианской аскетической морали; в «Лоэнгрине» — невозможность достижения светлого идеала в мире фальши, лжи и коварства, — а это есть не что иное, как аллегорическое изображение печальной участи непонятого художника в тех общественных условиях, в которых жил и творил Вагнер. Сам Вагнер пишет об этом в «Обращении к друзьям»: «Кто в Лоэнгрине открывает категорию христианского романтизма, тот видит его случайную внешность, а не самую сущность... Я здесь показываю трагическое положение истинного художника в современной жизни...»

Что касается принципов музыкальной драматургии, то Вагнер развивает дальше в этих операх тенденции, заключенные уже в «Летучем голландце»: легендарно-мифологический сюжет; перерастание отдельных законченных номеров в большие драматические сцены, непосредственно переходящие одна в другую; превращение оперной арии в монолог или рассказ, дуэта — в диалог [1]; громадное развитие оркестровой пар-

[1] Эта тенденция заметна уже в операх Вебера, но Вагнер превращает ее в один из важнейших принципов музыкальной драматургии.

тии и тем самым симфонизация оперы; лейтмотивизм. Вместе с тем Вагнер здесь еще не приходит к крайностям своих поздних музыкальных драм: наличие большого количества ансамблей и хоров, отнюдь не подчиненная, а главная роль вокально-мелодической сферы говорят о связях «Тангейзера» и «Лоэнгрина» с жизненными оперными традициями. В лучших страницах музыки опер с громадной силой выразительности, реалистически правдиво воплощены человеческие страсти—любовь, восторг, печаль, страдания; с исключительной яркостью и выпуклостью противопоставлены противоположные, конфликтные музыкально-сценические образы. А увертюра из «Тангейзера», сцена Тангейзера с Венерой, рассказ Тангейзера, марш, вступление к «Лоэнгрину», рассказ Лоэнгрина, сон Эльзы, дуэт Лоэнгрина и Эльзы, вступление к третьему акту — принадлежат к высшим достижениям симфонической и оперной музыки XIX века и часто звучат на советской симфонической эстраде и в радиопередачах.

Дирижерская и писательская деятельность. Деятельность Вагнера в Дрездене не ограничивалась оперным театром. Дирижерской работой он поднял симфоническую культуру города. Особенно важным и знаменательным было исполнение под управлением Вагнера девятой симфонии Бетховена, исполнение, впервые показавшее все величие этой симфонии, заставившее многих музыкантов и любителей отказаться от распространенного тогда мнения о якобы ее непонятности и запутанности. Из других важных мероприятий следует также отметить инициативу Вагнера по перенесению праха Вебера из Лондона в Дрезден, что он считал делом национальной чести.

В Дрездене Вагнером был написан ряд статей художественного и политического содержания. Оппозиционные настроения Вагнера по отношению к господствующему политическому строю, приобретавшие все более революционную окраску, обусловлены были нарастанием революционной ситуации в Германии на подступах к 1848 году. В статьях, полных искреннего революционного пафоса, помещенных Вагнером в «Народных листках», он писал о необходимости насильственного социального переворота; в пламенной статье «Революция» (1849) Вагнер изображал революцию как великую богиню: «Идет она на крыльях бури с высоко поднятым челом, озаренным блеском молнии, с мечом в правой и с факелом в левой руке, с мрачными, холодными и карающими очами, но с очами, излучающими сияние чистейшей любви для тех, которые дерзают в упор смелым взглядом смотреть в эти темные очи» [1].

Но революционность Вагнера, приведшая его на баррика-

[1] Р. Вагнер. Избранные статьи, стр. 41.

ды, носила романтический, наивно-утопический, анархический характер, свойственный немецкой мелкобуржуазной революционности, и не имела ничего общего с правильным научным пониманием задач революции. Характерно то, что он испытал влияние анархических идей Бакунина [1], которые К. Маркс подверг беспощадной критике. Поэтому столь легким оказался переход Вагнера на сторону реакции после поражения революции 1849 года. С позиций бакунинского анархизма вплоть до отрицания необходимости государственной власти он критиковал существующий строй и с такими настроениями ринулся в самую гущу Дрезденского восстания.

Дрезденская революция. В майские дни 1849 года, когда улицы Дрездена покрылись баррикадами, Вагнер оказался в числе восставших против правительственных войск; он расклеивал на домах и заборах революционные воззвания; двое суток провел на Крестовой башне, наблюдая за боями и опуская привязанные к камням записки с донесениями о ходе дел. Как видно, участие Вагнера в Дрезденском восстании было весьма активно. В результате, после разгрома революции, полицией было повсюду разослано следующее предписание: «Местный королевский капельмейстер Рихард Вагнер, привлекаемый к ответственности ввиду существенного участия в происшедшем здесь восстании, до настоящего времени не разыскан. Обращаем внимание всех полицейских властей на вышеизложенное и предлагаем в случае нахождения Вагнера на вашей территории его арестовать и немедленно об этом сообщить нам».

Тем временем Вагнер тайно бежал из Дрездена и нашел убежище в Веймаре у своего великого друга и почитателя Ференца Листа, у которого скрывался несколько дней. Лист раздобыл Вагнеру подложный паспорт, давший ему возможность перейти неузнанным немецкую границу и оказаться вне пределов досягаемости. После некоторых колебаний, связанных с новыми парижскими планами, Вагнер решил в конце концов поселиться в Швейцарии. Он обосновался в Цюрихе. Так начались годы «швейцарского изгнания» Вагнера, годы политической эмиграции.

ГОДЫ ЭМИГРАЦИИ

«Швейцарское изгнание». В первые годы «швейцарского изгнания» Вагнер стремился теоретически и философско-эстетически осмыслить свои творческие задачи, которые уже созрели в его художественном сознании и которые в значительной степени практически были реализованы в дрезденских

[1] Бакунин — русский анархист, живший в 40-е годы XIX века в эмиграции в Германии.

операх. За плечами Вагнер имел достаточный жизненный и творческий опыт, ему уже стали ясны его художественные цели. Являясь непосредственным участником революции 1849 года он связывал мечты о революционном перевороте со своим художественным идеалом и считал, что осуществление последнего возможно только в условиях иного общественного строя, свободного от власти денег. Конечно, представление Вагнера о таком общественном строе было весьма туманно и идеалистично. Все эти мысли изложены Вагнером в чрезвычайно интересной, талантливо и темпераментно написанной, во многом правильной, а во многом утопической брошюре «Искусство и революция» (1849).

«Искусство и революция». Очень правильно и в высшей степени прогрессивно следующее положение, выдвинутое Вагнером уже в самом начале брошюры: «Мы вовсе не станем заниматься здесь абстрактными дефинициями искусства, но ставим себе иную, на наш взгляд, вполне естественную, задачу: обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства; установить, что искусство—продукт социальной жизни» [1]. Как видно, это высказывание Вагнера находится в резком, непримиримом противоречии с реакционными «теориями» так называемого «чистого» искусства, якобы независимого от общественной, политической жизни. Дальше Вагнер пишет: «искусство было всегда прекрасным зеркалом общественного строя» [2].

Вагнер утверждает, что идеалом общественного строя является античная Греция, породившая величайшее создание искусства — греческую трагедию. Правильно оценивая громадные, великие художественные достижения древнегреческого театра, Вагнер вместе с тем, подобно многим буржуазным историкам искусства, идеализирует античный общественный строй, представлявший собой на самом деле рабовладельческую формацию, хотя для своего времени и прогрессивную по сравнению с родовой общиной, но бесконечно далекую от идеала.

Прогрессивное значение имеют в брошюре «Искусство и революция» страницы, посвященные критике христианства, способствовавшего, как говорит Вагнер, падению искусства и превращению художника в «раба индустрии». Вагнер дает христианству самую беспощадную характеристику: «Христианство оправдывает бесчестное, бесполезное и жалкое существование человека на земле чудодейственной любовью бога, который вовсе не создал человека... для радостной, все более осознающей себя жизни и деятельности на земле; нет, он запер его здесь в отвратительную тюрьму, чтобы приготовить

---

[1] Р. Вагнер. Избранные статьи, стр. 52.
[2] Там же, стр. 60.

ему после смерти, в награду за то, что он преисполнился здесь, на земле, полнейшего к себе презрения, — самую покойную вечность и самое блестящее безделье». «Лицемерие,—пишет Вагнер, — является, вообще говоря, самой выдающейся отличительной чертой всех веков христианства, вплоть до наших дней... Искусство вместо того, чтобы освободиться от якобы просвещенных властителей, какими являлись духовная власть, «богатые духом» и просвещенные князья, продалось душой и телом гораздо худшему хозяину: Индустрии... Вот, каково искусство, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир: его истинная сущность—индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих».

Нужно правильно понять дилетантскую и неточную формулу Вагнера: под «индустрией» он понимает буржуазно-капиталистический строй, который он подвергает жестокой критике, как строй, несовместимый с свободным развитием искусства. Именно в условиях этого строя, где все определяется властью денег, искусство становится ремеслом и предметом торговли. Вот против чего со всей силой и страстью восстал Вагнер! Где же выход?—В революции. «Великая Революция всего человечества», говорит Вагнер, может возродить истинное искусство. «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения; у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — человек прекрасный и сильный: пусть Революция даст ему Силу, Искусство—Красоту» (подчеркнуто Вагнером [1]). Тут же нужно отметить непоследовательность Вагнера, являющуюся отражением ограниченности мелкобуржуазной революционности: критика капитализма сочетается с непониманием реальной общественной ситуации и подлинных задач революции; утверждая правильную мысль о зависимости искусства от социальной жизни и политики, Вагнер одновременно говорит о несовместимости его ни с какой властью, ни с каким авторитетом и называет все это «высшей свободой». Такое отрицание государственной власти и государства вообще является не чем иным, как проявлением мелкобуржуазного анархизма.

В этой же работе Вагнер, пока еще бегло, ставит вопрос об «истинной драме», которая не будет ни драмой, ни оперой (в старом смысле), и где сольются все виды искусства. Идеи реформы музыкальной драмы Вагнер широко и подробно разрабатывает в таких работах, как «Художествен-

---

[1] Р. Вагнер. Избранные статьи, стр. 70.

ное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), отчасти «обращение к друзьям» (1851), написанное как предисловие к трем оперным либретто: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин».

«Опера и драма». Самым большим философско-эстетическим трудом Вагнера является «Опера и драма». В ней развивается и углубляется идея синтеза искусств в «драме будущего», как называл Вагнер свою музыкальную драму. Основное содержание книги сводится к следующему: заблуждение оперы в том, что музыка, которая должна быть в опере средством выражения, стала целью, а драма, которая должна быть целью, стала средством. Поэтому опера в своем историческом развитии превратилась в ряд арий, дуэтов, танцев, разрывающих драму на мелкие части, наводнилась бессодержательной (в драматическом смысле) мелодией и стала средством развлечения скучающей публики. Особенно Вагнер критикует в этом отношении итальянскую оперу в лице Россини и французскую оперу в лице Обера и Мейербера. Тут же заметим, что если Вагнер прав, выступая против дешевого развлечения буржуазной публики виртуозными ариями в исполнении любимых певцов, то принципиальное отрицание арий и дуэтов в опере есть не что иное, как разрыв с лучшими традициями оперного искусства (вовсе не противоречащими драматической правде). П. И. Чайковский неоднократно указывал по этому поводу, что жизненная правда и художественная правда, особенно в таком условном жанре как опера, это две разные правды.

Далее Вагнер рассуждает: одна поэзия не может стать совершенной драмой; она должна вступить в союз с музыкой. Но не всякая поэзия, то есть не всякий поэтический сюжет может сочетаться с музыкой: поэтической основой музыкальной драмы является миф, созданный народной фантазией. Миф, говорит Вагнер, — это начало и конец истории; лишенный всего случайного, он выражает вечное и неумирающее и потому полнее всего, органичнее всего сочетается с музыкой. В чем же односторонность этой теории Вагнера? Конечно, мифологические сюжеты в опере вполне возможны и трехвековая история оперы это подтверждает. Но ограничение музыкальной драмы одними мифологическими сюжетами принципиально неверно, несмотря на все философские рассуждения Вагнера. Наиболее выдающиеся достижения в музыкальной драматургии (как зарубежной, так и русской) воочию показали возможность органического слияния музыки и поэзии в операх на самые разнообразные сюжеты—исторические, бытовые, сказочные и другие.

Художественное произведение, в котором музыка и драматическая поэзия сольются в единое целое, уже не будет, согласно теории Вагнера, оперой в старом смысле этого сло-

ва; оно будет искусством будущего. В драме будущего, в которой музыкальное и драматическое действие будут представлять собой сплошной поток, не прерываемый отдельными номерами, основным органом выражения, по Вагнеру, должен быть оркестр. Оркестр призван выразить то, что слово выразить бессильно—углубить и пояснить жест, осветить внутренний мир переживаний и страстей героев драмы, дать зрителю предчувствие будущего действия. Мелодическое содержание симфонической оркестровой ткани должны составить повторяющиеся и возвращающиеся много раз мотивы (так называемые лейтмотивы [1]), характеризующие действующих лиц драмы, явления природы, предметы, человеческие страсти. Такое непрерывное симфоническое развитие, основанное на чередованиях, преобразованиях, одновременных сочетаниях многочисленных коротких лейтмотивов, составляет вагнеровскую так называемую «бесконечную мелодию».

Разумеется, сама идея синтеза искусств в музыкальной драме глубоко прогрессивна. Но пути, которые рекомендует Вагнер для осуществления этой идеи, таят в себе много уязвимого. Об ограничении мифологическими сюжетами и об отрицании отдельных арий, дуэтов, ансамблей мы говорили выше. Уязвимо приписывание оркестру, а не вокальному элементу, главной роли в музыкальной драме. Вагнер тем самым намеренно и сознательно лишает оперу вокально-мелодической выразительности, всегда составлявшей жизненную основу оперы. Более всего уязвимо мнение Вагнера, что его музыкальная драма — единственно истинная панацея от всех бед в искусстве, что никакого другого решения проблемы музыкальной драмы быть не может. Это и вызвало справедливый протест со стороны многих передовых музыкантов. Чайковский и Римский-Корсаков много раз выступали против предвзятых вагнеровских теорий.

Противоречия между теорией и творческой практикой. Однако между вагнеровской теорией музыкальной драмы и его творческой практикой существуют противоречия. Укажем на некоторые из них: в теории Вагнер изгоняет ансамбли и хоры, как условность старой оперы, нарушающую драматическую правду. Все же не только в ранних, но и в поздних операх («Мейстерзингеры», «Парсифаль») он ими широко пользуется; в «Нибелунгах» хоров и ансамблей значительно меньше, но и там они изредка встречаются (трио дочерей Рейна в «Золоте Рейна» и «Закате богов»; хоры вассалов там же и т. д.). В теории Вагнер утверждает, что каждое из искусств, слитых в музыкальной драме, обладает специфической, только ему одному свойственной, выразительной

[1] Заметим, что сам Вагнер термином «лейтмотив» не пользуется.

функцией и не должно вторгаться в область другого искусства; так, музыка не должна дублировать того, что зритель видит на сцене, не должна живописать. Однако Вагнер в своих музыкальных драмах широко и мастерски пользуется программно-изобразительными свойствами музыки и создает дивные по красоте ярко-изобразительные музыкальные картины (полет валькирий, волшебный огонь, ковка меча Зигфрида, шелест леса и пение птички). Все эти и некоторые другие противоречия между теорией и творческой практикой у Вагнера обусловлены тем, что Вагнер, как великий художник, не мог во всем подчинить свое творчество надуманной теории музыкальной драмы.

При этом все крайности творчества Вагнера позднего периода являются отражением его теорий: поглощение оркестром голоса певцов (есть, конечно, и здесь исключения), непрерывность симфонического развития, приводящая в ряде случаев к некоторой аморфности музыкальной ткани, превращение оперы в программную вокально-симфоническую поэму, наличие большого количества моментов резонерской риторики, противопоказанной театральному искусству и отяжеляющей и тормозящей драматическое действие, отвлеченная символика. В результате драматическое действие благодаря обилию разговоров и скучных рассуждений статично и неподвижно, в то время как музыкальное, симфоническое развитие во многом чрезвычайно динамично. В этом тоже противоречие вагнеровской музыкальной драмы. Однако, музыкальная драматургия Вагнера оказала и положительное воздействие (при условии сохранения жизненных традиций старой оперы): повысилась роль оркестровой партии, которую уже невозможно было низводить к чисто аккомпанирующей функции; в драматургии оперы наряду с ариями и завершенными ансамблями большое значение получили драматические сцены со сквозным музыкальным развитием.

Начало работы над тетралогией. Идея музыкальной драмы на сюжет германо-скандинавского мифа о Зигфриде возникла у Вагнера еще в 1848 году, причем тогда она уже была оформлена в виде словесной трехактной драмы с прологом под названием «Смерть Зигфрида». Участие в Дрезденской революции, а затем литературные работы в первые годы «Швейцарского изгнания» отвлекли Вагнера от музыкально-драматического творчества. Лишь в 1851 году Вагнер вернулся к драматической разработке мифа о Зигфриде. Но он решил предпослать «Смерти Зигфрида» драму, в которой были бы объяснены все предшествующие события. Таким образом в следующем 1852 году были написаны драматические тексты всей тетралогии «Кольцо Нибелунга», состоящей из следующих четырех частей: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов» (как переименована была

«Смерть Зигфрида») [1]. Но если тексты всех четырех драм, составляющих грандиозную эпопею, были созданы очень быстро, то сочинение музыки заняло больше двадцати лет и явилось делом почти всей второй половины творческой жизни Вагнера. Первая постановка тетралогии состоялась в течение четырех дней в Байрейте в 1876 году.

Творчество Вагнера не ограничивалось «Кольцом Нибелунга». Доведя тетралогию до середины второго акта «Зигфрида», он остановился. Прежде всего этому были причины идейного порядка: образ Зигфрида, который был художественным выражением революционных чаяний Вагнера, его больше не удовлетворял. Вагнер уже совершил идейную эволюцию вправо, по своим политическим и философским взглядам он оказался в лагере реакции и считал свое участие в революции заблуждением. В области философской он сделал своим «символом веры» реакционную идеалистическую и пессимистическую философию Шопенгауэра с ее отрицанием воли к жизни. Вагнер в этом отношении был типичным представителем той части немецкой мелкобуржуазной интеллигенции, которая после краха революции 1848—1849 годов начала проникаться настроениями обреченности и в безысходном пессимизме шопенгауэровской философии искала разрешения своих сомнений.

Но это было не единственной причиной, заставившей Вагнера временно отказаться от продолжения «Нибелунгов». Он не верил в возможность в условиях немецких оперных сцен осуществить постановку гигантского, требующего колоссального напряжения сил, произведения. Он решил обратиться к более простой и, как ему казалось, более легкой для театральной постановки, драме. Живя в Цюрихе, Вагнер в 1858 году начал работу над музыкальной драмой «Тристан и Изольда», закончив ее в Венеции в 1859 году.

«Тристан и Изольда». Сюжет оперы «Тристан и Изольда» заимствован из средневекового рыцарского романа, впервые поэтически обработанного у миннезингера Готфрида Страсбургского. Вагнер создавал своего «Тристана» под сильным влиянием философии Шопенгауэра. Отсюда печать глубочайшего пессимизма, лежащая на идейно-эмоциональной концепции «Тристана». Эскизами к «Тристану» явились два романса Вагнера («Грезы» и «В теплице») на тексты Матильды Везендонк, с которой он сблизился в Цюрихе; с ней Вагнер делился творческими замыслами и переживаниями.

Одно из высших достижений музыкального гения Вагнера, отличающееся изумительным богатством и силой музыкального выражения, опера «Тристан и Изольда» вместе с тем

---

[1] Обычный перевод этой драмы — «Гибель богов» — неточен. Немецкое «Götterdämmerung» означает «Закат богов».

как музыкальная драма,— наиболее кризисное произведение Вагнера. Это—трагедия любви, но любви, почти изолированной от окружающей жизни, жаждущей в «царстве ночи» и в смерти найти успокоение. Атмосфера ночи, напоенной томлениями, погружающей влюбленных в состояние небытия, пронизывает всю драму, в которой почти нет никакого сценического действия, и лишь средствами музыки раскрываются муки и страдания героев. Здесь именно в наибольшей мере Вагнер превратил драму в вокально-симфоническую поэму. Принцип «бесконечной мелодии», основанный на сплошном, непрерывном течении музыки, без закругленных форм, с постоянными гармоническими эллипсисами, наиболее последовательно проводится в «Тристане». Напряженная, изысканная хроматика, непрерывные модуляции, многочисленные секвенции, альтерированные гармонии, сплошная текучесть музыки, отсутствие ясных цезур,— все это делает трудным слушание оперы «Тристан и Изольда» целиком, при всей роскоши, богатстве и красоте музыки. Римский-Корсаков писал по этому поводу: «Напряженность этого стиля без всяких отдыхов очевидна в особенности в его «Тристане». С первых нот вступления и до заключения последнего акта, что бы ни происходило на сцене, мы чувствуем эту страшную напряженность» [1]. В другом месте Римский-Корсаков непрерывную текучесть музыки сравнивает с зданием, «в котором лестницы не ведут в разнообразные, роскошные переходы и палаты, но которое все состоит только из лестницы, ведущей от входа к выходу. Те узкие и редкие площадки, встречающиеся на этой огромной лестнице, где слышится широкое ариозное пение, недостаточны для отдыха на этом утомительном пути» [2]. Гармония «Тристана», как говорит Римский-Корсаков, «являя богатое, обильное многоголосие, достигающее местами до поразительной красоты и пластичности, в целом представляет почти исключительно изысканный стиль, доведенный до крайней степени напряженности» [3]. «Монотонией роскоши» назвал Римский-Корсаков этот стиль. Музыка «Тристана» полна страсти, воодушевления, она создает ощущение постоянного напряжения и возбужденности. В итоге же произведение, в котором Вагнер, отрекшись от законов традиционной оперы, превратил ее в разросшуюся до гигантских размеров симфонию, знаменует собой кризис музыкально-драматического искусства. В нем гениальный музыкант оказался на ложном пути как философ и драматург. Однако музыка «Тристана» потрясает силой выразительности и новизны. Такие страницы, как вступление к опере, любовная сцена второго акта, вступление к

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки, 1911, «Вагнер и Даргомыжский», стр. 146.
[2] Там же, стр. 162.
[3] Там же, стр. 146.

третьему акту и смерть Изольды принадлежат к высшим достижениям западноевропейского музыкального искусства XIX века.

«Тангейзер» в Париже. Закончив «Тристана и Изольду», Вагнер, находившийся еще в положении политического беглеца, начал хлопотать о разрешении вернуться в Германию. До получения разрешения он снова решил обосноваться в Париже. Там, в театре Большой оперы, был в 1861 году поставлен «Тангейзер». Но это событие не принесло Вагнеру радости, наоборот, оно доставило ему горькие страдания. Вагнеру было предложено ввести во второй акт балет согласно традициям «большой» французской оперы. Не желая поступаться своими художественными принципами, Вагнер отказался от этого и вместо балета во втором акте, где он был бы неуместен, сильно расширил и переработал первую картину первого акта (в гроте Венеры), особенно вакханалию, думая этой балетной сценой удовлетворить парижан. Но он не достиг цели, так как представители парижской аристократии, члены так называемого «Жокей-клуба», пришли ко второму акту и устроили заранее подготовленный провал оперы. «Тангейзер» в Париже был освистан. Это был большой общественный скандал, получивший отклик в специальной и общей прессе.

СНОВА НА РОДИНЕ

Тем временем Вагнер получил разрешение вернуться в Германию. Большой радостью был приезд Вагнера в Веймар на торжество открытия «Всеобщего немецкого музыкального союза», организованного Листом в 1861 году. Так как баденский гроссгерцог дал согласие на постановку «Тристана и Изольды» в Карлсруэ, Вагнер выехал туда, чтобы подготовить постановку. Артистов он должен был найти сам. С этой целью Вагнер отправился в Вену, где в честь его пребывания был поставлен «Лоэнгрин». Ансамбль певцов венской оперы настолько понравился Вагнеру, что он решил перенести туда постановку «Тристана». Но вследствие болезни исполнителя заглавной партии пришлось постановку отложить на неопределенное время.

В поисках пристанища. Вагнер поселился в Бибрихе на Рейне, где он начал работу над «Нюрнбергскими мейстерзингерами». Материальные дела его складывались плохо. Лишь помощь некоторых друзей, и в том числе Листа, предотвратила катастрофу. Концерты из произведений Вагнера под управлением автора в Лейпциге, Вене и других городах приносили слабый доход; некоторым облегчением была поездка Вагнера в Россию в 1863 году. Концерты его в Петербурге и Москве, в которых Вагнер исполнил отрывки из сво-

их опер и симфонии Бетховена, прошли с большим успехом. Высокую оценку музыке Вагнера дал В. Ф. Одоевский, хотя и видел противоречия в его творчестве: «Здесь все было ново,— писал Одоевский после концерта Вагнера в Москве,— и глубоко задуманная музыка, как мелодия, и как гармоническое сопряжение, и как оркестровка, и как исполнение с тончайшими оттенками, и как эстетическая дирижировка... Драматическая музыка—искусство новое, ему нет и трехсот лет; оно еще движется; для него еще есть будущность, и Монтеверди, Себастиан Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер суть эпохи этого передового движения; последняя из них — Вагнер совершается у нас воочью» [1]. А. Н. Серов в своей статье «Рихард Вагнер в Петербурге» так писал о Вагнере-дирижере: «Зная каждую букву и каждую ноту из напечатанных произведений Вагнера, но еще не имев за границею случая видеть его во главе оркестра, я в минувший четверг пошел в зал дворянского собрания на пробу, чтобы удостовериться на деле в том, о чем печатно уже несколько раз говорил публике, т. е. что Вагнер, как дирижер, имеет себе равным только Листа и Берлиоза (дирижировке которых я бывал свидетелем). Оказалось действительно, что Рихард Вагнер, управляя «Героическою симфониею» Бетховена, — такой же феноменальный художник-поэт, как и в своих произведениях» [2]. Серов был первым, пропагандировавшим в России творчество Вагнера.

Улучшив несколько свои материальные дела концертами в Петербурге и Москве, Вагнер продолжал хлопоты о постановке «Тристана». Надежда на венский оперный театр рухнула окончательно. Попытка продвинуть «Тристана» на оперную сцену в Берлине оказалась безрезультатной. Изнуренный этим, Вагнер решил приискать себе тихий уголок недалеко от Вены, где могла бы спокойно протекать его работа над «Мейстерзингерами». Но покой, о котором мечтал Вагнер, продолжался недолго. Материальные ресурсы были исчерпаны, пришлось снова давать концерты в разных городах. Но и это не принесло желанного результата. Положение Вагнера было близким к катастрофе. Имущество его было конфисковано кредиторами, он оказался бездомным беглецом, без средств к существованию. Вагнера даже начали посещать мысли о самоубийстве. Но в это время неожиданно совершился поворот в его судьбе.

Вагнер в Мюнхене и Трибшене. В мае 1864 года он получил приглашение явиться в Мюнхен к баварскому королю Людвигу II, бывшему пламенным почитателем искусства Вагнера. Психически неуравновешенный человек, он с фана-

[1] Цит. из статьи Г. Бернандта «Вагнер и Одоевский». «Советская музыка», 1953, № 6.

[2] А. Н. Серов. Избранные статьи, стр. 553.

тической страстью, свойственной людям психически не вполне нормальным, был влюблен в Вагнера и решил приблизить его к себе. По желанию баварского короля, Вагнер поселился близ Мюнхена по соседству с летней резиденцией короля, который дал ему средства для удовлетворения кредиторов и для спокойной творческой работы. Дружба с баварским королем, хотя и позволила Вагнеру избавиться от материальных мытарств и приняться за осуществление его художественных планов, в то же время способствовала развитию и закреплению у Вагнера откровенно реакционных, монархических, пангерманистских убеждений. Обосновавшись в Мюнхене, Вагнер готовил там долгожданную постановку «Тристана и Изольды», состоявшуюся в 1865 году под управлением Ганса Бюлова — ученика Листа, друга и почитателя Вагнера в этот период.

Для спокойной творческой работы Вагнер снова поселился в Швейцарии, на этот раз в Трибшене близ Люцерна, где прожил шесть лет (1866—1872). Здесь он в 1867 году закончил оперу «Мейстерзингеры». Первая постановка оперы состоялась в следующем, 1868 году в Мюнхене под управлением Бюлова. В Трибшене Вагнера посещала дочь Листа и жена Бюлова — Козима. Расставшись с Бюловым, Козима стала женой Вагнера [1]. Таким образом Вагнер сделался зятем Листа. Сын Вагнера и Козимы (в будущем посредственный дирижер и композитор) был назван Зигфридом по имени главного героя драмы Вагнера. В честь его рождения Вагнер написал замечательную симфоническую пьесу «Идиллия Зигфрид», в которой использовал музыкальный материал последней сцены оперы «Зигфрид». В течение ряда лет Вагнер диктовал Козиме историю своей жизни, вышедшую впоследствии в трех томах (Р. Вагнер — «Моя жизнь»).

В 60-е годы, сначала в Мюнхене, а затем в Трибшене, Вагнер написал ряд статей крайне реакционного содержания. Эти статьи Вагнера явились характерным выражением реакционной немецкой буржуазной идеологии периода образования Германской юнкерской империи. В 1870 году, по случаю столетия рождения Бетховена, Вагнер написал книгу о Бетховене, насквозь проникнутую идеалистической метафизикой в духе шопенгауэровской философии. Вагнер был замечательным дирижером—исполнителем бетховенских симфоний. Однако в своей книге, находясь на позициях ложной и реакционной идеалистической философии и буржуазного германского шовинизма, он исказил идейную сущность музыки Бетховена.

«Нюрнбергские мейстерзингеры». Что же представляет собой опера «Мейстерзингеры»? В этом произведении Вагнер, как художник, оказался неизмеримо выше своих общественно-

[1] Первая его жена Минна Планер умерла.

политических и философских взглядов. По основной идейной направленности и художественному мастерству «Мейстерзингеры» принадлежат к высоким достижениям передового немецкого искусства [2].

В творческом пути Вагнера «Мейстерзингеры» занимают особое, даже исключительное место. Трудно себе представить более противоположные произведения, чем написанные непосредственно одно после другого «Тристан и Изольда» и «Мейстерзингеры»: в первой опере пессимизм, обреченность, ночь, мрак и смерть; во второй—светлый оптизмизм, ясный день, солнечная радость, торжество жизни. Написанная на бытовой сюжет из истории нюрнбергского бюргерского быта XVI века, опера «Мейстерзингеры» — наиболее реалистическое произведение Вагнера. Ее герои—обыкновенные немецкие бюргеры, принадлежащие к ремесленным цехам и занимающиеся поэзией и музыкой (что, действительно, соответствует историческим фактам). Главный сюжетный стержень оперы — борьба передового народного искусства в лице молодого рыцаря Вальтера Штольцинга с мертвой схоластикой и рутиной в лице городского писаря Бекмессера. Последний (Бекмессер) — комический персонаж оперы — обрисован Вагнером остро-сатирически; Вагнер разоблачает в Бекмессере догматизм, питающийся буквой, а не духом правил искусства. Не нужно доказывать, насколько это было актуально в борьбе с рутиной и консерватизмом в современной Вагнеру художественной жизни. С легкой руки Вагнера, слово «бекмессеровщина» стало синонимом консерватизма, педантизма и закоренелой рутины. Одним из главных героев «Мейстерзингеров» является сапожник и поэт Ганс Закс (действительное историческое лицо), благородный, честный нюрнбержец, помогающий Вальтеру — носителю передового народного искусства—добиться победы в состязании певцов. В сочетании живого народного искусства, свободного поэтического вдохновения с сложившимися традициями мастерства — главная идея оперы.

Идея и сюжет оперы обусловили тесную связь музыки «Мейстерзингеров» с народной немецкой музыкой. В отличие от других поздних опер Вагнера, в этой опере наряду с громадной ролью оркестра ведущее значение имеет вокально-мелодическая сфера, особенно в чудесных песнях (песни Вальтера, сапожная песня Закса); обилие хоров и ансамблей также ставит оперу на особое место среди других опер Вагнера. Комическая сцена драки в финале второго акта поражает мастерством ансамблевого полифонического письма. Конечно, и здесь Вагнер пользуется системой лейтмотивов, и здесь имеет

[1] «Мейстерзингеры» поставлены в концертном исполнении силами оркестра, хора и солистов Всесоюзного управления Радиоинформации. Оперой «Мейстерзингеры» открылся вновь отстроенный Национальный театр в восточном Берлине (4 сентября 1955 года.)

место непрерывная текучесть музыкального развития. Но все это сочетается с законченностью песенных форм, образующих архитектоническую расчлененность музыкальной речи, чего почти совсем нет в «Тристане и Изольде».

БАЙРЕЙТ

Театр в Байрейте. Мысль о собственном театре все больше овладевала Вагнером. Помощником Вагнера в этом предприятии был его друг, талантливый пианист, ученик Листа Карл Таузиг, взявшийся раздобыть необходимые средства для постройки театра. Таузиг задумал учредить специальное общество на паях. Ранняя смерть помешала ему довести это дело до конца, но инициатива Таузига была подхвачена: в Мангейме поклонники Вагнера создали «Общество Рихарда Вагнера» («Richard-Wagner-Verein»); этому примеру последовали другие города, не только в Германии, но и за ее пределами — в Англии, Америке, Бельгии, Венгрии. Таким образом нужная сумма была собрана.

После некоторых поисков места для постройки театра выбор Вагнера пал на маленький городок Баварии Байрейт, где в 1872 году был заложен фундамент театра. Празднование этого события ознаменовалось торжественным исполнением в Байрейте девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера и банкетом, на котором Вагнер произнес речь. Теперь все мысли и чувства Вагнера были заняты Байрейтом, куда он переселился, выстроив предварительно для себя недалеко от театра виллу, названную им «Wahnfried» [1].

Байрейтский театр, предназначенный исключительно для постановок вагнеровских опер, отличается особым устройством: места в зрительном зале постепенно возвышаются от передних рядов к задним, образуя полукруг в виде амфитеатра. Оркестр находится в глубокой яме между сценой и зрительным залом, накрыт полом и зрителям не виден. Вагнер пришел к мысли о невидимом оркестре, считая, что вид дирижера и оркестрантов не должен отвлекать зрителей от происходящего на сцене; внимание зрителей целиком и полностью должно быть сосредоточено на драме.

В 1874 году была закончена музыкальная драма «Закат богов», и тем самым гигантский труд Вагнера над «Кольцом Нибелунга» был завершен. Первое торжественное представление тетралогии (в течение четырех дней три раза подряд, стало быть всего 12 дней) состоялось в Байрейте в августе 1876 года [2]. Виднейшие музыкальные деятели разных стран съеха-

---

[1] Wahn — мечта, иллюзия. Fried — мир. Смысл этого названия: покой и мир, обретенные после тщетной погони за иллюзорной мечтой.

[2] До Байрейта отдельные части тетралогии были против воли Вагнера поставлены в Мюнхене: «Золото Рейна» в 1869 г., «Валькирия» в 1870 г.

лись на это вагнеровское торжество: из Веймара приехал Лист, из Парижа — Сен-Санс. Среди крупнейших русских музыкантов, посетивших в эти знаменательные дни Байрейт, был П. И. Чайковский, оставивший интереснейшие воспоминания о городе, театре и высказавший свои впечатления от тетралогии. Итак, мечта Вагнера осуществилась. Однако, несмотря на образцовое исполнение опер Вагнера с участием выдающихся дирижеров и лучших немецких певцов (некоторые из них специально посвятили себя вагнеровскому репертуару), байрейтский театр стал знаменем реакционного «вагнерианства», как выражения идеологии немецкого империализма, духа «пруссачества». Недоступный для малоимущих классов, байрейтский театр был посещаем, преимущественно, западноевропейскими и американскими капиталистами, которые абонировали места за несколько месяцев до начала спектаклей и, ничего не понимая в искусстве Вагнера, превратили посещение вагнеровских фестивалей в Байрейте в своего рода аристократическую «моду». Об этом ли думал Вагнер, в молодые годы говоривший о необходимости создания бесплатного, общедоступного, народного театра?

«Кольцо Нибелунга». Тетралогия «Кольцо Нибелунга» — колоссальное по своим масштабам произведение. Заимствовав сюжет из германо-скандинавской мифологии, Вагнер создал гигантскую музыкально-драматическую эпопею, в которой выразил круг идей, волновавших его на протяжении двадцати с лишним лет жизни. Мы уже знаем, что образ Зигфрида в первоначальном виде возник у Вагнера под влиянием революционного подъема 1848 года. Но между первоначальной и конечной идейной концепцией «Нибелунгов» имеются существенные различия, обусловленные идейно-мировоззренческой эволюцией Вагнера. Поэтому весь замысел «Кольца Нибелунга» отличается сложной противоречивостью.

На дне Рейна покоится золотой клад, который стерегут три русалки — дочери Рейна. Кто похитит золото и скует из него кольцо,—получит власть над миром. Сделать это может лишь тот, кто отречется от любви. Но на кольце лежит ужасное проклятье: владеющий им, а значит, получивший власть над миром, обречен на гибель. В жажде обладать властью враждуют боги, великаны, карлы-нибелунги, герои. Совершаются козни, убийства, везде царит вероломство. Итак, золото—символ власти, но власти роковой, гибельной. Что это, как не аллегорическое, данное в мифологических образах изображение картины современного капиталистического мира с его алчностью, кознями, интригами и преступлениями, порождаемыми жаждой наживы и власти? В одной из своих поздних работ «Познай самого себя» Вагнер сам раскрывает антикапиталистическую тенденцию произведения: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель,

мы получим законченную картину страшного образа призрачного владыки мира».

Зигфрид — главный герой трагедии — по первоначальному плану Вагнера должен был освободить мир от этого проклятья. Свободное дитя природы, не связанный никакими узами, никакими условностями, не зависимый от людей и богов, он является воплощением «идеального» человека. Но принести миру освобождение можно только через любовь. Любовь Зигфрида и дочери бога Вотана валькирии Брюнгильды, ставшей смертной женщиной, это та сила, которая должна очистить мир от зла. Таким образом сила любви противопоставляется силе власти, — они несовместимы.

В процессе работы над тетралогией, в результате изменений, происшедших в мировоззрении Вагнера, героическая оптимистическая драма о Зигфриде превратилась в пессимистическую трагедию роковой обреченности, носителем которой является глава богов Вотан. Героические образы (Зигфрид, валькирии) сохраняют свое значение, антикапиталистическая тенденция, заключенная в гибельной власти золота, остается. Но жизнеотрицающая философия Вотана, его безволие и бессилие (хотя он и бог, который должен был бы обладать безграничным могуществом), его действия и поступки, направленные против своей же собственной воли, пассивное ожидание смерти, которой он жаждет, отсутствие выхода и безраздельная власть рока,— все это было близко философии Шопенгауэра, с которой Вагнер познакомился несколько позднее создания текста тетралогии.

В музыкально-драматическом отношении «Кольцо Нибелунга»—типичное произведение Вагнера позднего (послелоэнгриновского) периода. Вместо деления на номера—чередование больших драматических сцен, непосредственно переходящих одна в другую; отсутствие живого драматического действия, замена его большим количеством рассказов, споров, рассуждений, тормозящих действие, делающих его статичным; наличие отвлеченной символики; ведущая роль оркестровой партии, основу которой составляет сложная, продуманная, во всех деталях разработанная система лейтмотивов, подвергающихся разнообразным вариационным изменениям в зависимости от драматической ситуации.

Короткие лейтмотивы большей частью отличаются рельефностью, пластичностью, разнообразием, яркой выразительностью и образуют сложную, непрерывную, изобилующую многочисленными красотами, симфоническую ткань. В системе лейтмотивов есть и оборотная сторона: слушатель не в состоянии уследить за таким огромным количеством лейтмотивов (в «Кольце Нибелунга» их около ста) и запомнить их. По этому поводу писал Римский-Корсаков: «Слушатель не может воспринять непосредственно впечатление от всех этих вкрадываю-

щихся и проскальзывающих внутри контрапунктической ткани руководящих мотивов. И в самом деле, если действующее лицо А говорит с лицом Б о третьем действующем лице В, и если в сопровождающей музыке будут звучать контрапунктически переплетенные А, Б и В, то можно ли ярко отличить такое положение от обратного, то есть, когда действующее лицо В будет говорить с А о лице Б, или В и Б разговорятся об А?» [1]

П. И. Чайковский, прослушавший, как было сказано выше, всю тетралогию в Байрейте в 1876 году, писал в своих воспоминаниях по поводу лейтмотивной системы Вагнера: «Каждое действующее лицо снабжено особым, ему одному принадлежащим коротеньким мотивом, который появляется каждый раз, как оно показывается на сцене, или когда говорят о нем. Беспрестанное возвращение этих мотивов заставляет Вагнера, во избежание монотонности, каждый раз представлять его в новом виде, причем он обнаруживает поразительное богатство гармонической и полифонной техники. Богатство это слишком обильно; беспрестанно напрягая ваше внимание, он наконец утомляет его, и в конце оперы, особенно в «Гибели богов», усталость эта доходит до того, что музыка перестает быть для нас гармоническим сочетанием звуков, — она делается каким-то утомляющим гулом» [1].

В лейтмотивной системе Вагнера имеет место известный схематизм, ибо лейтмотив, как правило, является единственной музыкальной характеристикой героя; благодаря такому методу музыкально-сценический образ утрачивает свою многогранность и делается односторонним. При отсутствии иных средств музыкальной характеристики лейтмотив становится условным символом. Вагнеровские лейтмотивы в большинстве случаев звучат в оркестре, но некоторые из них появляются и в вокальных партиях.

Конечно, не обладай Вагнер столь могучим симфоническим дарованием и мастерством, он под влиянием своей надуманной рационалистической системы превратил бы музыкальную драму в беспорядочную мозаику лейтмотивов. Но, как гениальный художник-музыкант, он преодолел рационализм своей системы и в лучших сценах музыкальных драм (и в том числе в «Нибелунгах») создал монолитные, логично развивающиеся, захватывающие силой выразительности симфонические полотна. Один из многих примеров — знаменитый похоронный марш из «Заката богов», состоящий из одних лейтмотивов.

Чайковский так резюмирует свое впечатление от байрейтской постановки «Нибелунгов»: «Итак, скажу в заключение,

---

[1] Н. А. Римский-Корсаков. «Вагнер и Даргомыжский».

[2] П. И. Чайковский. Байрейтское музыкальное торжество. Музыкально-критические статьи, стр. 326.

что в конце концов я вынес из выслушания «Перстня Нибелунгов». Вынес я смутное воспоминание о многих поразительных красотах, особенно симфонических, что очень странно, так как менее всего Вагнер помышлял писать оперу на симфонический лад; вынес благоговейное удивление к громадному таланту автора и к его небывало богатой технике; вынес большое утомление, но, вместе с тем, вынес и желание продолжать изучение этой сложнейшей из всех когда-либо написанных музык... Как бы ни относиться к титаническому труду Вагнера, но никто не может отрицать великости выполненной им задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека» [1].

Оркестр Вагнера. Оркестр Вагнера представляет одно из величайших завоеваний в музыкальном искусстве XIX века. Прирожденный симфонист, Вагнер чрезвычайно расширил и обогатил выразительные и изобразительные возможности оркестра, звучность которого отличается поразительной красотой, богатством красок, тембровым разнообразием и бархатной мягкостью, даже в самых оглушительных fortissimo. Оркестр в музыкальных драмах Вагнера намного превосходит состав обычного в то время оперного оркестра, особенно за счет увеличения медной духовой группы. Наибольший состав оркестра — в «Кольце Нибелунга», что соответствует грандиозному замыслу театралогии; Вагнер использует здесь четверной состав оркестра, вводит квартет специально сконструированных туб (получивших название «вагнеровских туб»), басовую трубу, контрабасовый тромбон, восемь валторн, шесть арф, соответственно увеличивает струнную группу. Каждая из групп этого небывалого по своему составу в опере оркестра составляет как бы самостоятельный, внутренний «оркестр в оркестре», достаточно обширный по диапазону и богатый выразительными возможностями, которыми широко, разнообразно и мастерски пользуется Вагнер. Обычно тот или иной лейтмотив получает определенную, более или менее постоянную тембровую окраску, всегда связанную с драматической функцией этого лейтмотива и с данной конкретной драматической ситуацией.

Таким образом оркестровая звучность является активным элементом в музыкально-драматическом целом. Отдельные эпизоды из «Кольца Нибелунга» — «Полет валькирий», «Прощание Вотана и заклинание огня», «Шелест леса» («Зигфрид»), «Похоронный марш» («Сумерки богов») — часто исполняются на советской симфонической эстраде, в радиопередачах и заслужили популярность у советского народа.

«Парсифаль». Байрейтская постановка «Кольца Нибелунга»

---

[1] П. И. Чайковский. Байрейтское музыкальное торжество. Музыкально-критические статьи, стр. 328.

принесла Вагнеру большое удовлетворение. Получив собственный театр, он принялся за новую творческую работу: это было последнее произведение Вагнера, драма-мистерия «Парсифаль», представляющая собой в идейном отношении итог реакционного идейного перерождения Вагнера. «Парсифаль» впервые был поставлен в Байрейте в 1882 году, причем Вагнер в своем завещании запретил постановку «Парсифаля» в течение тридцати лет после его смерти где бы то ни было, за исключением Байрейтского театра, единственно достойного, по мнению Вагнера, прикоснуться к этой «святыне». Вот проявление антидемократизма Вагнера последних лет его жизни! Бетховен говорил, что он пишет музыку для страждущего человечества, Чайковский писал, что он хотел бы, чтобы его музыка все больше распространялась и доставляла бы отраду все большему количеству людей, сам Вагнер в молодости мечтал о всенародном искусстве, а теперь он не позволил нигде в мире, кроме Байрейта, ставить свое последнее произведение.

По идейной направленности «Парсифаль» — произведение реакционное, что соответствует мировоззрению композитора данного периода, отразившемуся и в его литературных работах начала 80-х годов. Например, в статье «Искусство и религия» (1880) Вагнер утверждает, что лишь в соприкосновении с религией музыка может стать подлинным искусством, что музыка — единственное искусство, соответствующее христианству. И это писал тот самый Вагнер, который тридцать один год назад беспощадно разоблачил христианство в брошюре «Искусство и революция»!

Апология христианства получила свое художественное выражение в «Парсифале», являющемся по существу не столько оперой, сколько христианской мистерией, перенесенной на сцену театра, насквозь пронизанной мистикой и религиозной символикой. Конечно, и здесь огромное дарование и мастерство не покидают Вагнера: такие сцены, как ансамбль цветочных дев, как музыка «чар страстной пятницы», как вступление к опере и многое другое, поражают яркостью музыкальных образов, мелодической насыщенностью, тонкостью и богатством гармонии и оркестрового колорита. Но композиторское мастерство и вдохновение Вагнера направлены на воплощение идеи реакционной и нам глубоко чуждой.

После байрейтской постановки «Парсифаля» Вагнер уехал на отдых в Венецию, где и умер 13 февраля 1883 года.

Чайковский о Вагнере. Небольшая заметка П. И. Чайковского о Вагнере, написанная им в 1891 году для нью-йоркской газеты «Морнинг Джернал», дающая оценку творчества Вагнера, является обобщением многочисленных высказываний самого Чайковского и (шире) обобщением русской передовой музыкально-критической мысли о великом немецком музыканте. Приводим эту заметку: «Меня просят

высказать для читателей «Морнинг Джернал» мое мнение о Вагнере. Я это сделаю со всей прямотой и откровенностью. Но должен предупредить их, что вижу в этом вопросе две стороны. Первая — Вагнер и положение, которое он занимает среди композиторов XIX столетия; и вторая — вагнеризм. Можно сразу увидеть, что, восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий. Как композитор, Вагнер несомненно одна из самых замечательных музыкальных личностей во второй половине этого столетия и его влияние на музыку огромно. Он был одарен большой силой музыкального воображения, он открыл новые формы своего искусства; он нашел пути, неизвестные до него; он был, можно сказать, гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом. Но, по моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути... Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит в сущности к разряду симфонической музыки. Большое и глубокое впечатление в его музыке оставляет мастерская увертюра, в которой он рисует доктора Фауста, вступление к «Лоэнгрину», в котором небесные страны Грааля вдохновили его на создание нескольких прекраснейших страниц в современной музыке, «Полет валькирий», «Похоронный марш Зигфрида». голубые волны Рейна в «Золоте Рейна», — а разве все это не симфоническая музыка по своему существу? В трилогии и в «Парсифале» Вагнер не заботится о певцах. В этих прекрасных и величественных симфониях они играют роль инструментов, входящих в состав оркестра. Что же сказать о вагнеризме? Какие догмы должно исповедывать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать все, что создано не Вагнером, необходимо игнорировать Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена; нужно проявить нетерпимость, ограниченность вкуса, узость, экстравагантность. Нет! Уважая высокий гений, создавший Вступление к «Лоэнгрину» и «Полет валькирий», преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал» [1].

Чайковский в этой небольшой заметке очень правильно, метко и тонко разграничивает два вопроса: вопрос о Вагнере, как о гениальном музыканте-художнике, музыка которого вошла в золотой фонд мировой музыкальной классики, и вопрос о вагнерианстве, как о направлении, не желающем видеть теневых сторон в творческой деятельности Вагнера, преклоняющемся перед всем без исключения, что от него исходило, и третирующем все остальное музыкальное искусство. Ясно, что такое некритическое отношение к Вагнеру,

[1] «Вагнер и его музыка». Заметка П. И. Чайковского. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 329—330.

тем более свойственная немецкому буржуазно-националистическому музыкознанию прошлого апология реакционных сторон в творческой деятельности Вагнера грубо искажает сложный и противоречивый творческий облик великого немецкого музыканта. Захватывающая сила музыки Вагнера, ее красота, оркестровые, гармонические и полифонические богатства — делают творчество Вагнера драгоценным вкладом в мировую музыкальную культуру. «Вагнерианство» же, ставшее знаменем в руках реакционных и буржуазных декадентов, ничего общего с подлинным Вагнером во всей его сложности и противоречивости не имеет.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «ТАНГЕЙЗЕР»

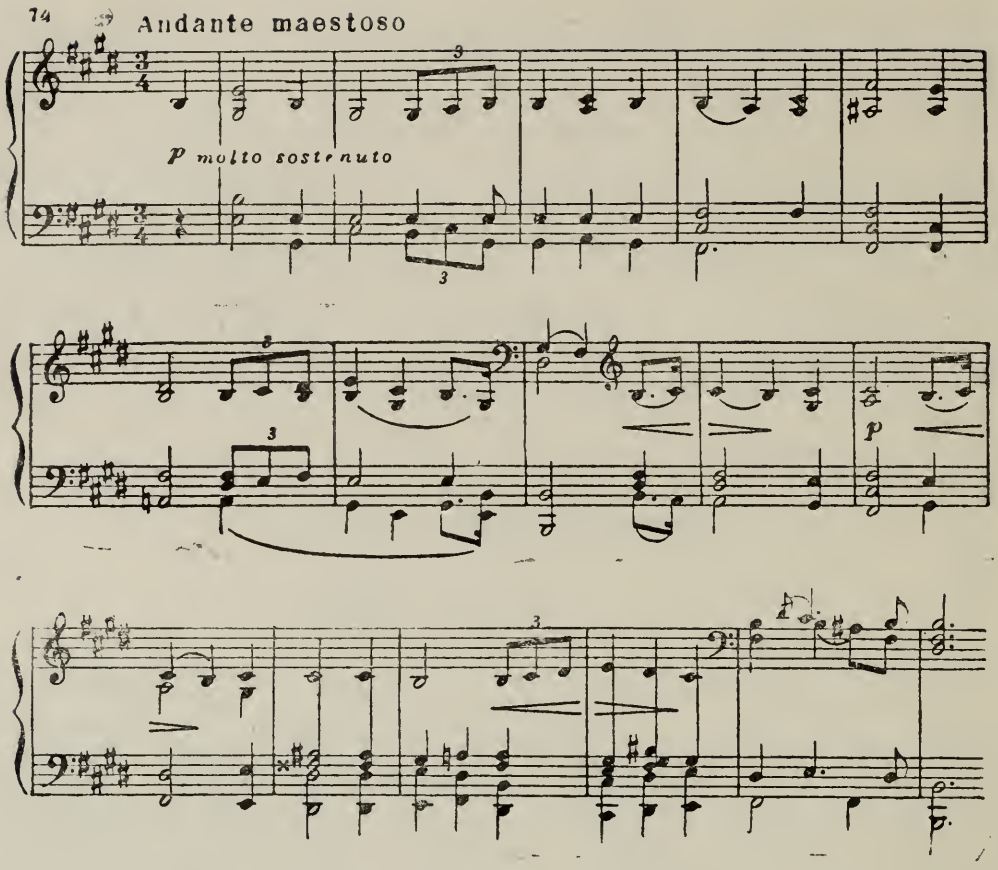
Опера «Тангейзер» написана на сюжет средневековой рыцарской легенды [1]. Основной конфликт оперы заключается в противопоставлении и борьбе двух начал: духовного и чувственного. Первое выражено в образах пилигримов и рыцарей-христиан, а также в образе невесты Тангейзера Елизаветы; второе — в образе Венеры и ее волшебного грота. Это же противопоставление нашло симфоническое воплощение в замечательной увертюре к опере, являющейся одним из гениальнейших созданий программно-симфонической музыки [2]. Увертюра не только заключает в себе основные темы оперы, она раскрывает и обобщает ее драматическую сущность. Поэтому Лист в статье о «Тангейзере» назвал эту увертюру «симфонической поэмой на сюжет оперы».

Увертюра к «Тангейзеру» представляет большую трехчастную композицию с динамической репризой, в которой крайние части (первая и третья) основаны на изложении и развитии хорала пилигримов, а центральная часть, резко контрастирующая с ними, изображает вакханалию в гроте Венеры и Тангейзера, прославляющего красоту богини. Центральная часть увертюры написана в форме сонатного аллегро с зеркальной (обращенной) репризой и с эпизодом в разработке. Таким образом, если представить себе схему увертюры как А—Б—А, то Б является сонатным аллегро, обрамленным большими самостоятельными прологом и эпилогом, разрастающимся в мощный, торжественный апофеоз.

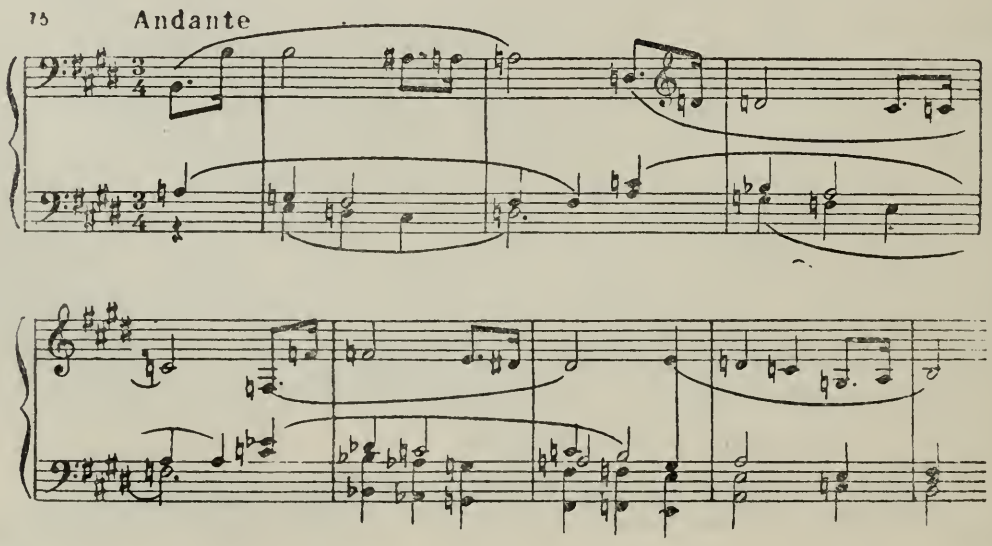
Начинается увертюра выразительной певучей темой хорального характера в Ми мажоре:

[1] Краткое изложение содержания оперы см. в приложении.

[2] Увертюра к «Тангейзеру» существует в фортепианной транскрипции Листа.

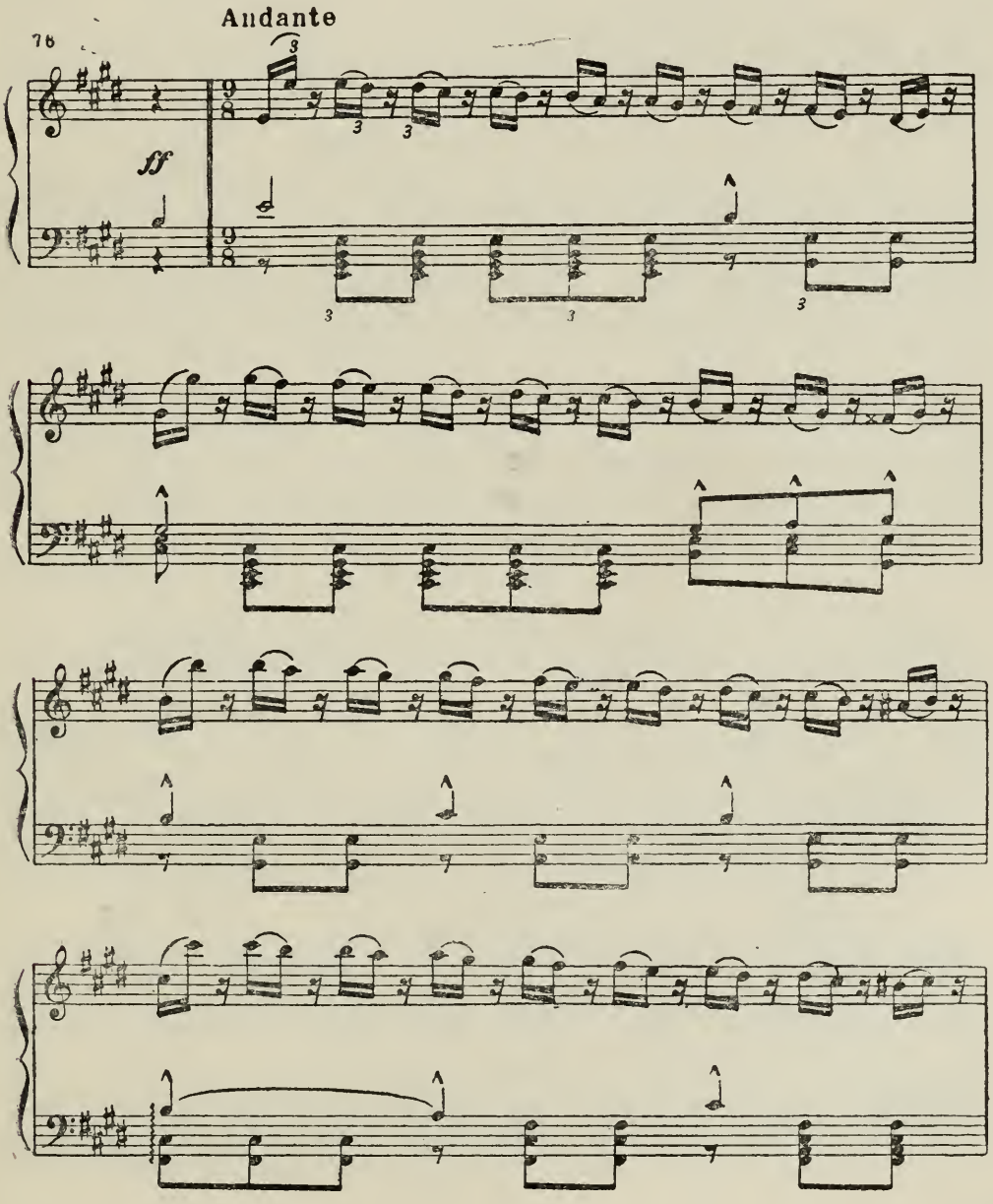


Аккордовая фактура придает теме строгость и простоту, а звучность кларнетов, фаготов и валторн сообщает ей особую мягкость, торжественность. Это — медленное шествие пилигримов. Виолончели, а затем скрипки вступают со второй темой, отличающейся от первой:



Первую тему исполняют духовые, вторую — струнные; в первой тональная устойчивость, во второй модулирующие секвенции по малым терциям; первая диатонична, во второй появляются хроматизмы (ниспадающие хроматические интонации после октавного скачка вверх). Эта тема, вносящая трагический акцент, характеризует страдания Тангейзера, присоединившегося к пилигримам.

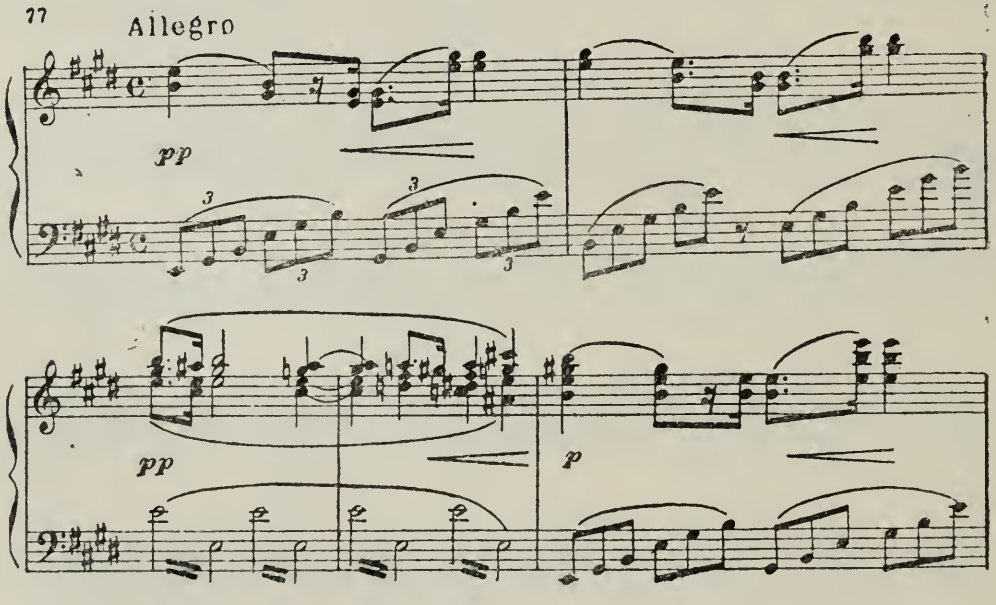
Первоначальная тональность (Ми мажор) восстанавливается, музыка приобретает фанфарно-торжественный характер, и снова звучит строгий напев пилигримов, Но, в отличие от начала увертюры, здесь он мощно (fortissimo) возглашается тромбонами в сопровождении характерных фигур скрипок:

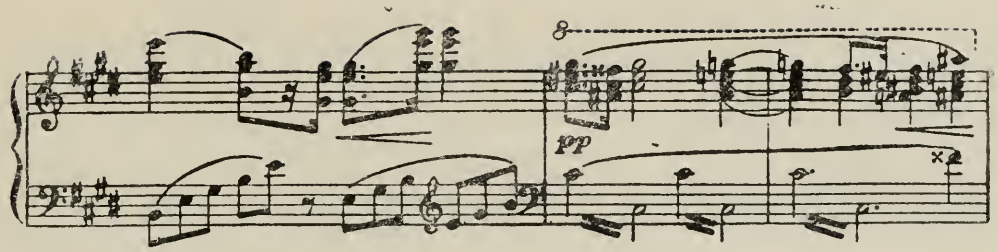


Нетрудно видеть, что фигуры скрипок (взлетающий октавный ход и нисходящие секундовые интонации, как бы окутывающие тему пилигримов ослепительным сиянием) происходят из мотива страданий Тангейзера (см. пример 75).

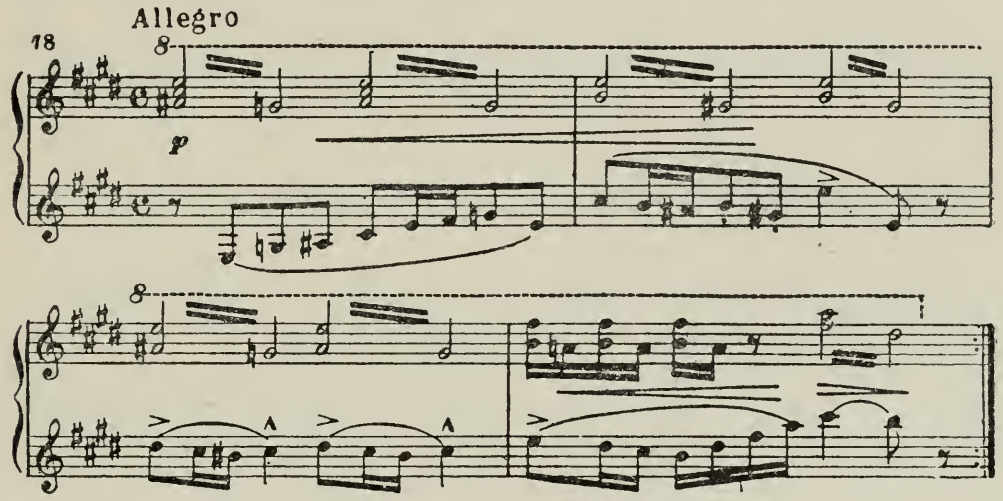
Звучность постепенно ослабевает, и снова тихо, мягко и строго (как в начале) звучит напев пилигримов, становящийся все глуше и замирающий. Весь первый раздел увертюры вызывает в нашем воображении картину медленного, торжественного шествия, сопровождаемого пением: сначала звуки слышны издали, постепенно приближаясь и усиливаясь; но вот процессия проходит мимо, совсем близко; затем она удаляется, и пение стихает,— лишь ветер доносит последние неясные звуки.

Колорит музыки резко изменяется. Звучание оркестра начинает как бы мерцать и струиться. Строгий напев пилигримов уступает место волшебной, чарующей музыке, полной страстной неги и упоения. Это — вакханалия в гроте Венеры, составляющая центральную часть увертюры (сонатное аллегро). Tremolo скрипок divisi, легко пробегающая по большому диапазону мелодия альтов, предвосхищающая одну из тем главной партии, хроматические ходы и воздушные фанфары деревянных духовых, удвоенных тремолирующими скрипками и альтами, ладотональная неустойчивость (обилие уменьшенных гармоний) — все это рисует картину сбегающихся со всех сторон в неясном сумраке волшебного грота и танцующих сатиров, фавнов, вакханок и, как вступление, подводит к главной партии. Главная партия состоит из двух тем, частично уже прозвучавших во вступительной части Allegro: фанфарной темы в исполнении деревянных духовых:



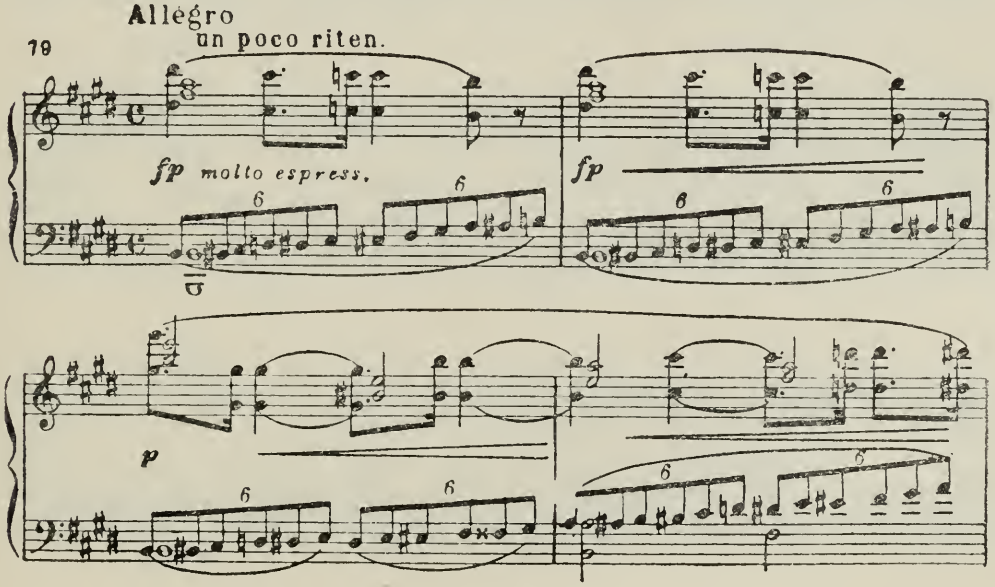


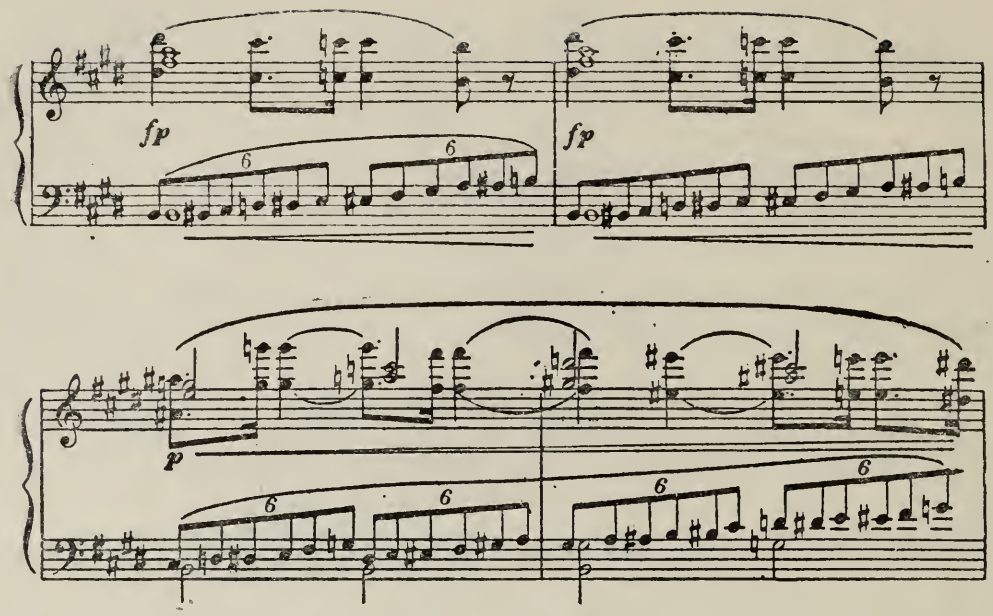
и легкой, танцевальной темы большого диапазона в исполнении альтов, кларнета и гобоя:



Обе темы составляют музыкальную основу вакханалии в гроте Венеры.

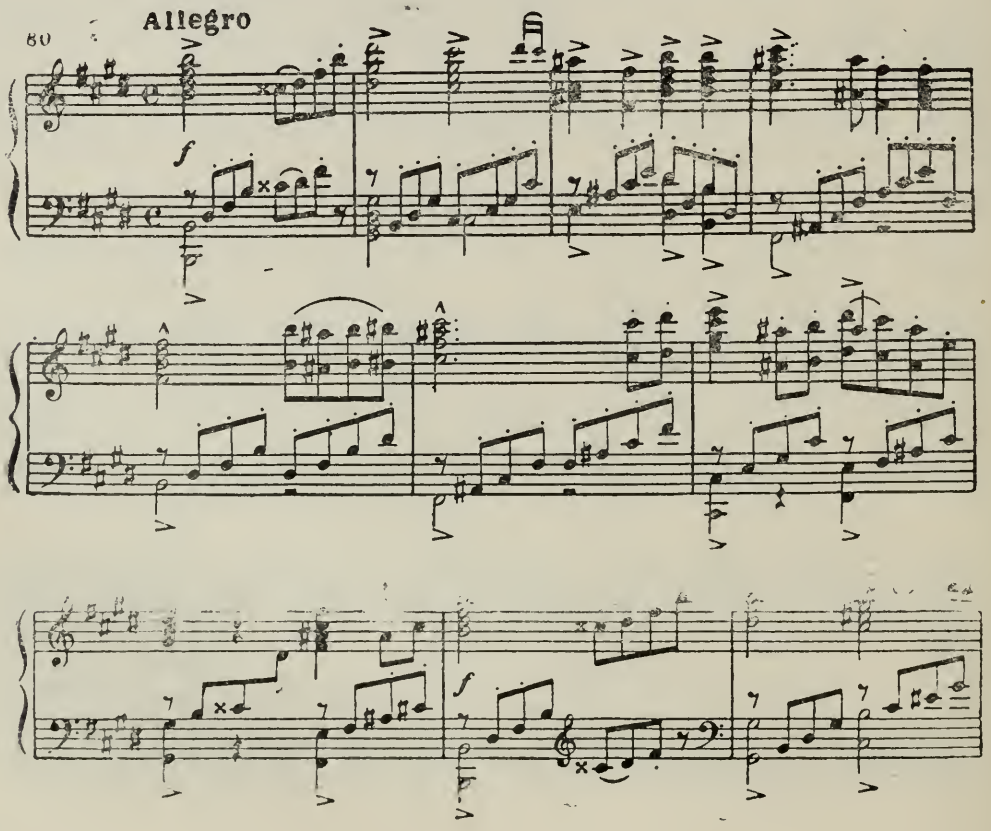
Связующая партия насыщена знойной страстью. Звучность скрипок усиливает экспрессивный характер темы, а быстро «бегущие» вверх хроматические ходы виолончелей создают впечатление неясного подземного гула:

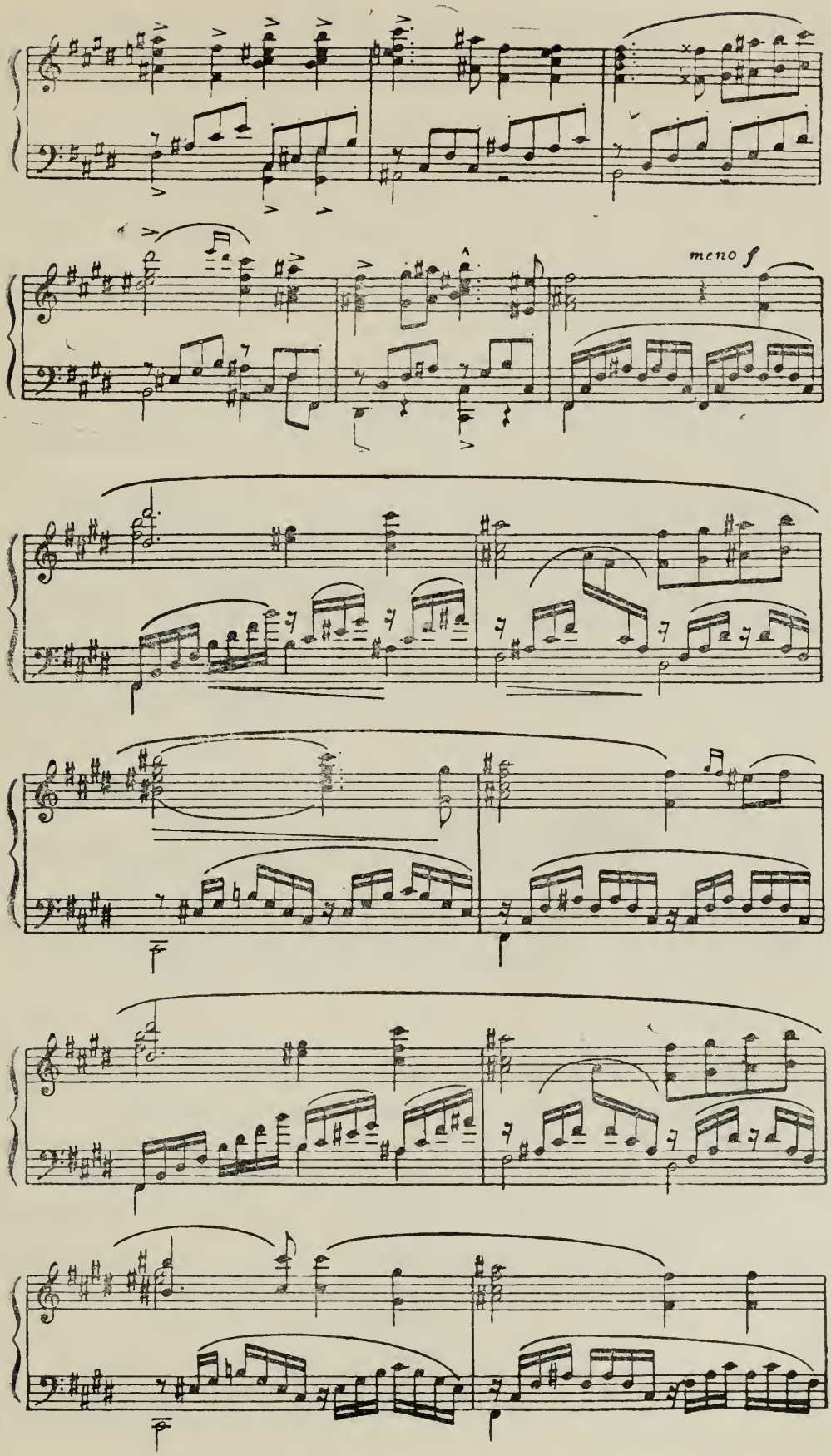




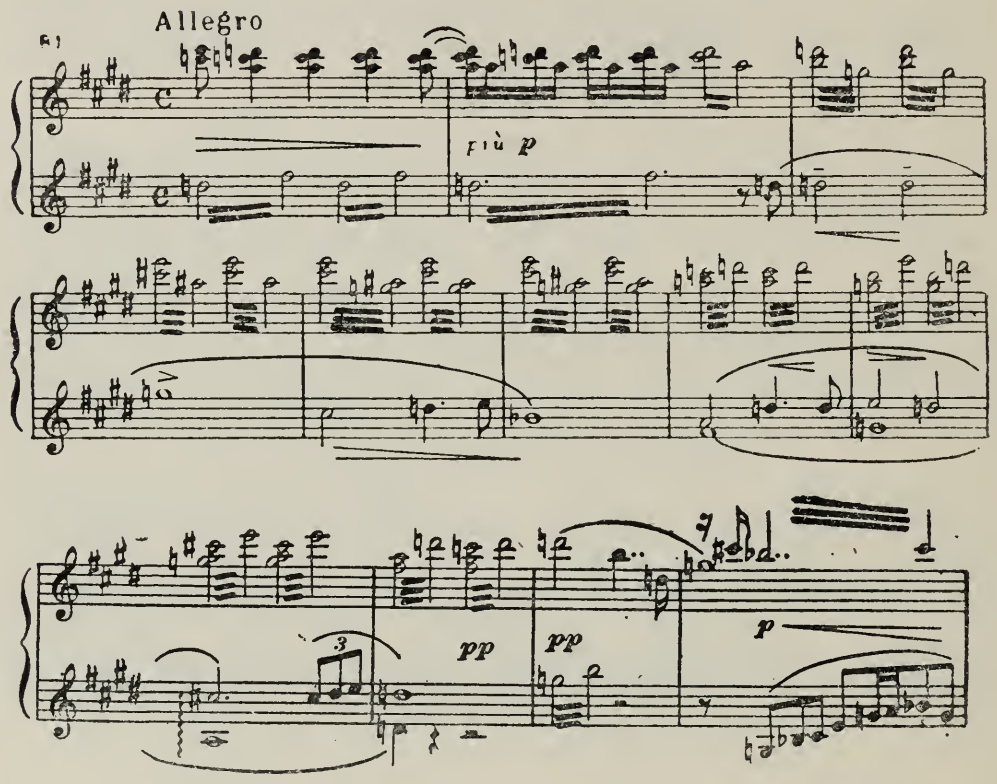
Развиваясь по восходящим секвенциям, тема связующей партии постепенно подводит к побочной партии.

Побочная партия имеет характер марша. В музыкальном содержании оперы это — рыцарский гимн, который Тангейзер поет Венере, прославляя красоту богини и чары ее грота. Тот же гимн Тангейзер исполняет в сцене состязания певцов, проповедуя рыцарям о силе настоящей любви:




meno f

Одной из тем главной партии начинается разработка. Звучность постепенно спадает, колорит оркестра становится прозрачным, светлым, быстро пробегающая тема альтов и сопровождающие ее легкие фанфары деревянных духовых тоже приобретают более ясный и прозрачный характер — словно розовый туман рассеивается и рельефно выступают скульптурные формы сплетающихся пар. Движение останавливается, все застывает в блаженном созерцании дивной красоты. На фоне засурдиненных тремолирующих скрипок divisi, создающих необычайно красивую, тонкую звучность, кларнет поет нежную, пленительную мелодию:



Это — эпизод в разработке, изображающий богиню Венеру, манящую Тангейзера упиться чарами ее грота. Но вот нежная мелодия Венеры отзвучала, и снова начинается прежнее движение. Вакханалия становится еще более стремительной. Тема связующей партии усиливается, растет и вливается в мощный рыцарский гимн Тангейзера. Темой побочной партии начинается зеркальная реприза.

В темах главной партии неистовство танца достигает крайнего предела. Все смешивается в диком экстазе и как бы окутывается густой мглой. Так заканчивается центральная часть увертюры—сонатное аллегро. Сквозь неясный гул скрипок в низком регистре вырисовывается спокойный, торжественный мотив пилигримов. Это — реприза всей

увертюры. В репризе мотив пилигримов, постепенно разрастаясь, достигает огромной силы в звучании тромбонов и труб. Мощное утверждение в конце увертюры начальной темы создает впечатление торжественного апофеоза.

ОПЕРА «ЛОЭНГРИН»

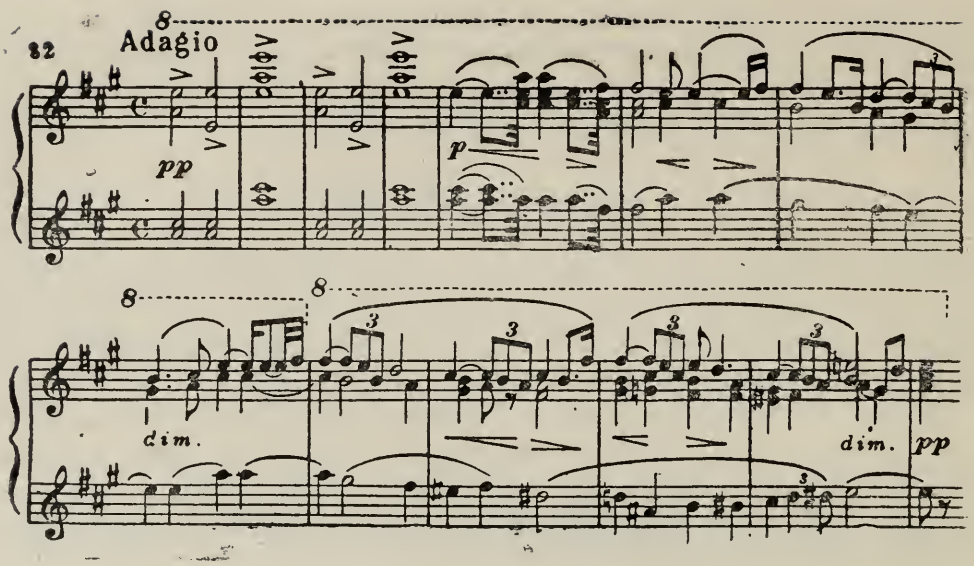
Опера «Лоэнгрин», так же как и «Тангейзер», написана на сюжет средневековой рыцарской легенды, не лишенной красоты и поэтичности и вместе с тем заключающей в себе некоторую долю мистики [1].

Вспомним еще раз слова Вагнера в «Обращении к друзьям»: «Кто в «Лоэнгрине» открывает категорию христианского романтизма, тот видит его случайную внешность, а не самую сущность. Я здесь показываю трагическое положение истинного художника в современной жизни...» Таким образом для Вагнера «Лоэнгрин» имел автобиографический и (больше) общественный смысл, заключающийся в показе в иносказательной, легендарно-мифологической форме положения художника, высокие идеалы которого не могут быть поняты, не могут получить признания и доверия в современном ему мире фальши, лжи и коварства. В этом заключается главная идея произведения. Основной конфликт оперы — в противопоставлении и борьбе добра и зла; первое выражено в светлых образах Лоэнгрина и Эльзы, второе — в мрачных образах Фридриха Тельрамунда и Ортруды. Противопоставление контрастных начал чрезвычайно ярко выражено в музыке оперы, в которой достаточно последовательно проводится система лейтмотивов и в которой уже достаточно ясно выражены основные принципы вагнеровской музыкальной драматургии.

Впервые в опере «Лоэнгрин» Вагнер отказывается от большой увертюры, представляющей собой симфоническое обобщение всего содержания оперы, и заменяет ее вступлением или прелюдией (Vorspiel), содержащей один главный образ оперы [2]. Вступление к «Лоэнгрину» построено на одной темелейтмотиве Лоэнгрина — посла Грааля. Тема Лоэнгрина отличается удивительной чистотой и благородством. Благодаря тончайшей гармонизации и поразительно мастерской, прозрачной инструментовке она производит впечатление сотканной из эфирных звучностей. Исполняют ее в начале вступления одни скрипки в высочайшем регистре, разделенные на четыре партии, вместе с четырьмя солирующими скрипками. Такими средствами — мелодическими, гармоническими, оркестровыми — создается образ небесного царства, из которого пришел на землю рыцарь света и добра:

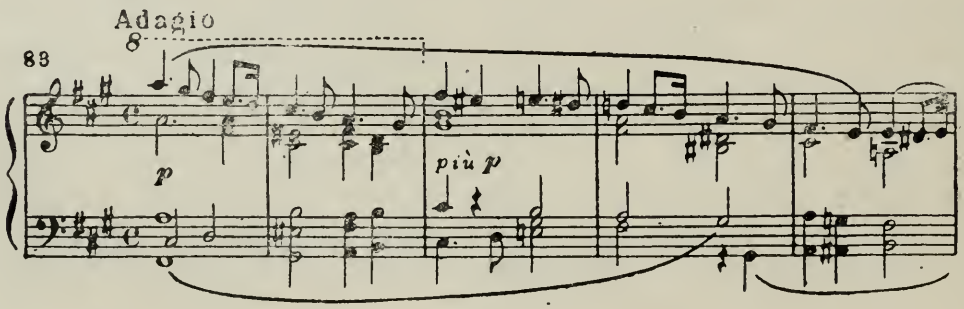
[1] Краткое изложение содержания оперы см. в приложении.

[2] Все четыре оперы «Кольца Нибелунга» и «Тристан и Изольда» также начинаются не увертюрой, а вступлением.

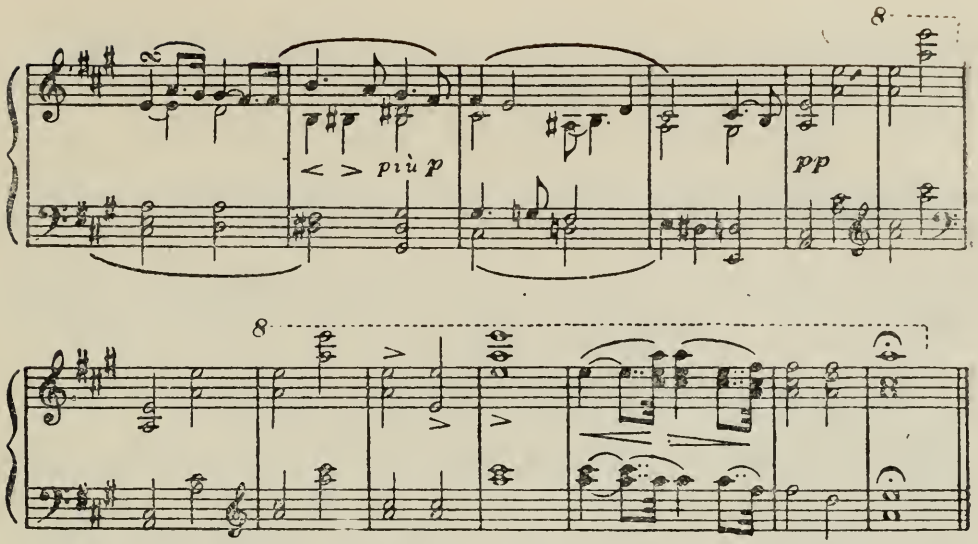


П. И. Чайковский отметил, что «небесные страны Грааля вдохновили его (Вагнера) на создание нескольких прекраснейших страниц в современной музыке» [1].

После такого лучезарного начала вступления развитие музыкального образа Лоэнгрина совершается путем постепенного уплотнения звучности, ее «материализации», — словно Лоэнгрин все больше приближается к земле. Тема переносится в более низкий регистр, поручается сначала деревянным духовым, затем валторнам и, наконец, трубам и тромбонам вместе с деревянными. Так происходит все большее усиление звучности, доходящее до fortissimo; озаренная вначале небесным светом, нежная тема Лоэнгрина — посла Грааля приобретает рыцарственно-героический характер. Ее сопровождает тончайшая контрапунктическая ткань скрипок. Вслед за мощной кульминацией начинается постепенное возвращение к начальной звучности. Красиво опускается сверху вниз мелодический ход скрипок, и тема Лоэнгрина снова растворяется в эфирных звучностях:



[1] П. И. Чайковский. Вагнер и его музыка. Музыкально-критические статьи, стр. 329.

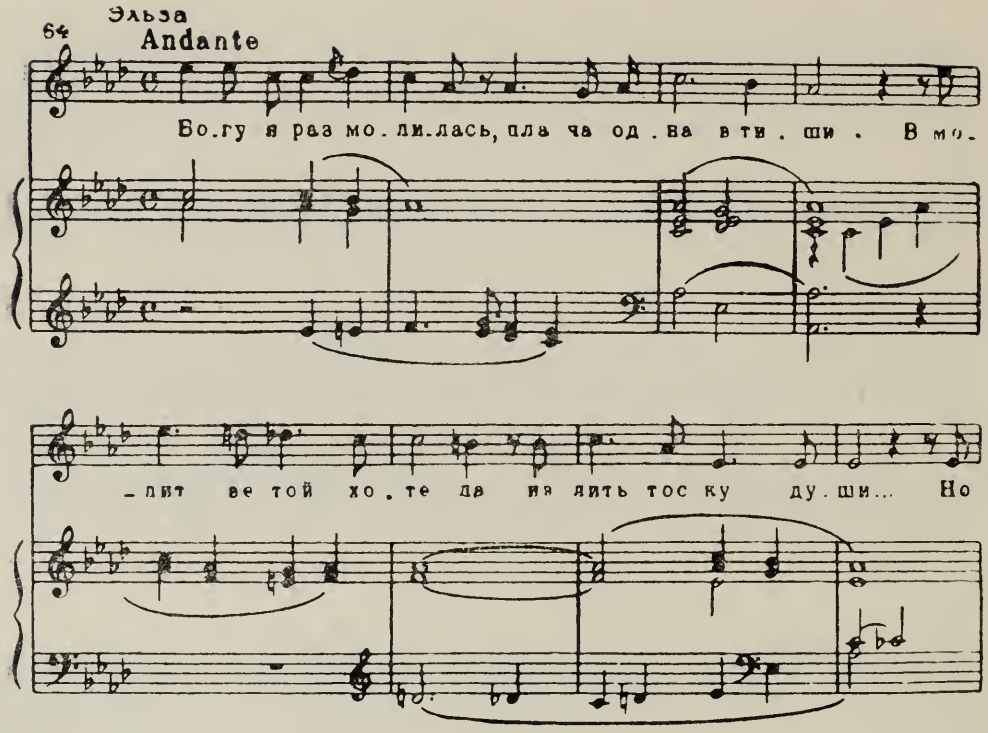


«Это, быть может, самое удачное, самое вдохновенное сочинение знаменитого немецкого композитора, — писал П. И. Чайковский о вступлении к «Лоэнгрину», — оно изображает то царство света, правды и красоты, из которого низошел рыцарь Лоэнгрин на спасение прекрасной, оклеветанной Эльзы. Вагнер впервые употребил здесь тот блестящий оркестровый эффект, которым после того пользуются все современные композиторы, как только требуется изобразить в музыке что-либо в высокой степени поэтическое... Эффект этот состоит в употреблении струнных инструментов в высочайшем регистре. Замечательно поразительное мастерство, с которым Вагнер мало-помалу усиливает нежную, светлую тему, рисующую Грааль, доходит до оглушительного фортиссимо и затем возвращается постепенно к первоначальному изложению темы, которая наконец замирает в крайних высотах струнного оркестра. Публика невольно поддается в высшей степени поэтическому настроению вещи и обыкновенно восторженными рукоплесканиями прерывает гробовую тишину залы, в которой как будто еще носятся эфирные образы, рисуемые Вагнером» [1].

Этой характеристике Лоэнгрина близка по музыке характеристика Эльзы, раскрывающаяся в первом действии, в рассказе Эльзы о приснившемся ей лучезарном рыцаре, обещавшем защитить в бою ее честь. «Сон Эльзы» — одна из проникновеннейших, нежнейших страниц оперы. Чистый и непорочный образ Эльзы воплощен в простой, ясной, светлой мелодии:

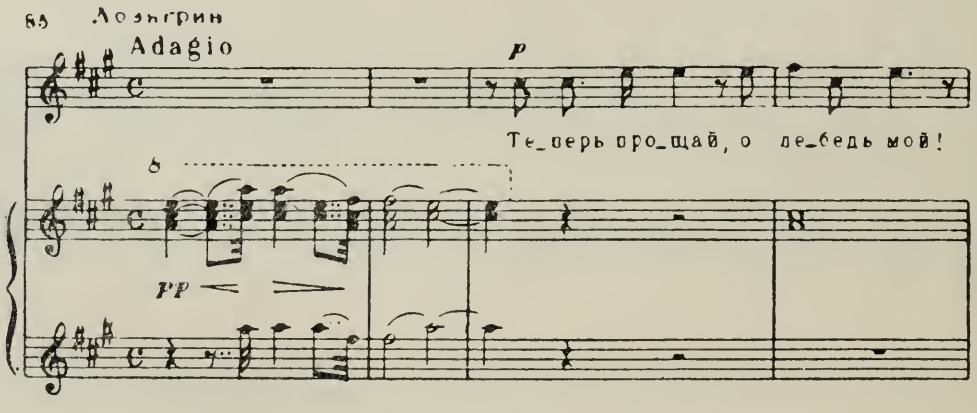
---

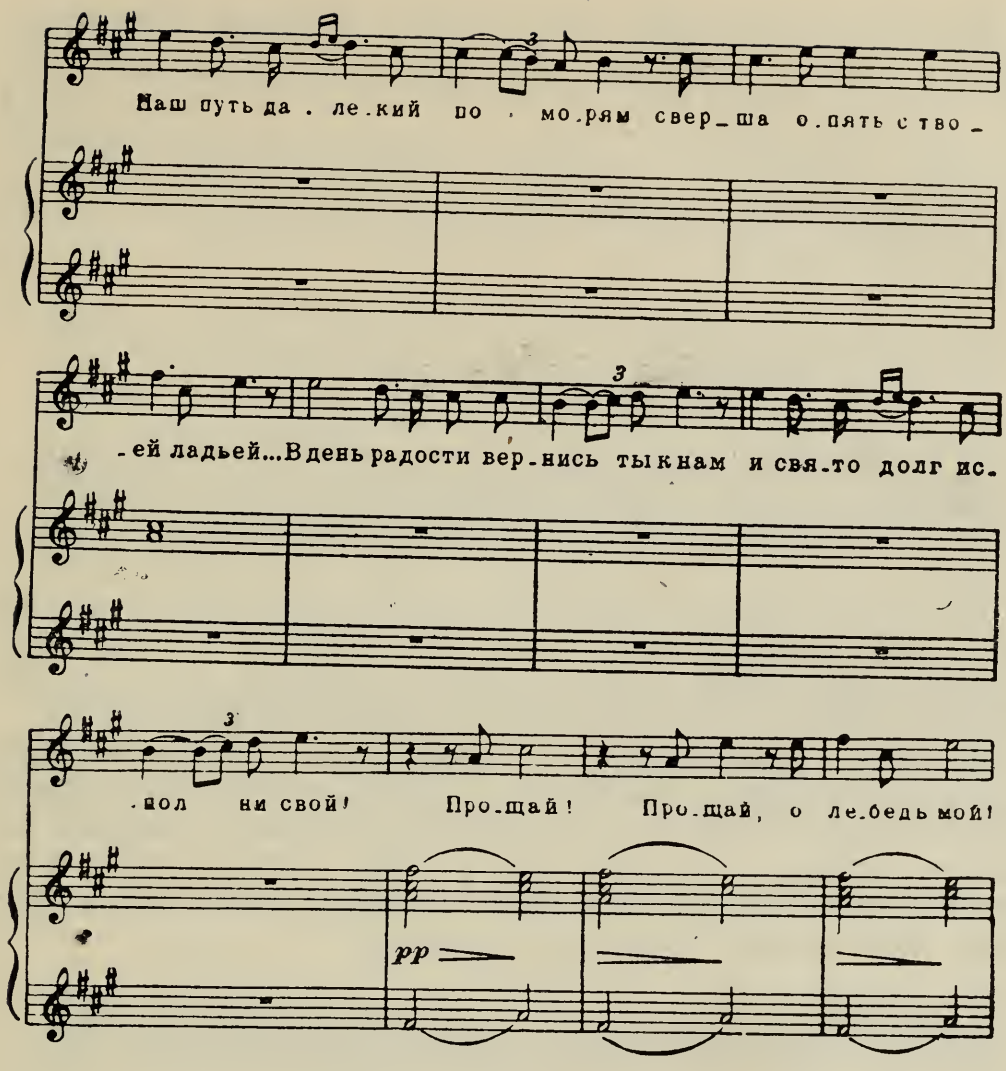
[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 32.



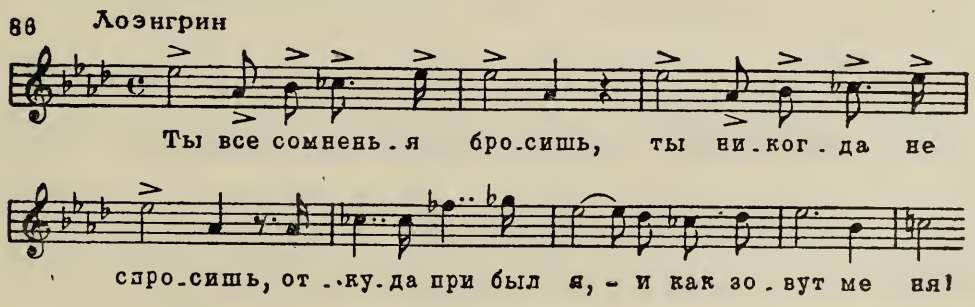
В оркестре так же нежно, в высоком регистре, звучит мотив Лоэнгрина—посла Грааля: ведь именно Лоэнгрин явился Эльзе во сне.

Чрезвычайно ярок момент появления на реке Лоэнгрина, стоящего в ладье, ведомой лебедем. В хоре воинов, заметивших вдали светлого рыцаря, выражены одновременно смятение и восторг, удивление и блаженство. Во внезапно наступившей тишине раздается голос Лоэнгрина, прощающегося с лебедем и отправляющего его в обратный далекий путь. В этих фразах Лоэнгрина та же нежность, та же светлая лирика, как и в его лейтмотиве:

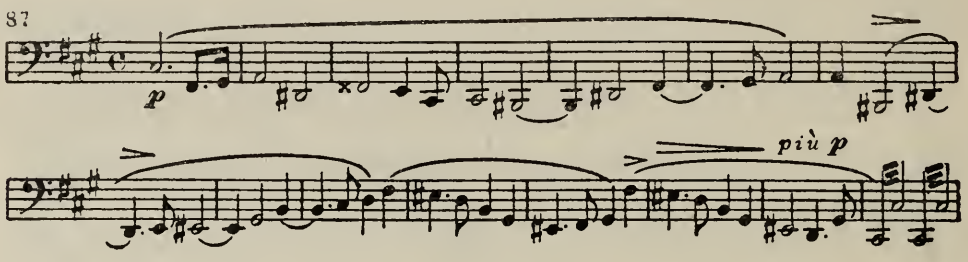




Обращает на себя внимание тональная и интонационная общность между музыкой прощания Лоэнгрина и его лейтмотивом посла Грааля — чередование аккордов I и VI ступени в Ля мажоре. В первом действии звучит еще один лейтмотив, играющий важную роль в опере: в коротком разговоре Лоэнгрина и Эльзы, где он запрещает ей задавать вопрос об его имени и происхождении, впервые возникает мотив запрета — настойчивый и твердый:

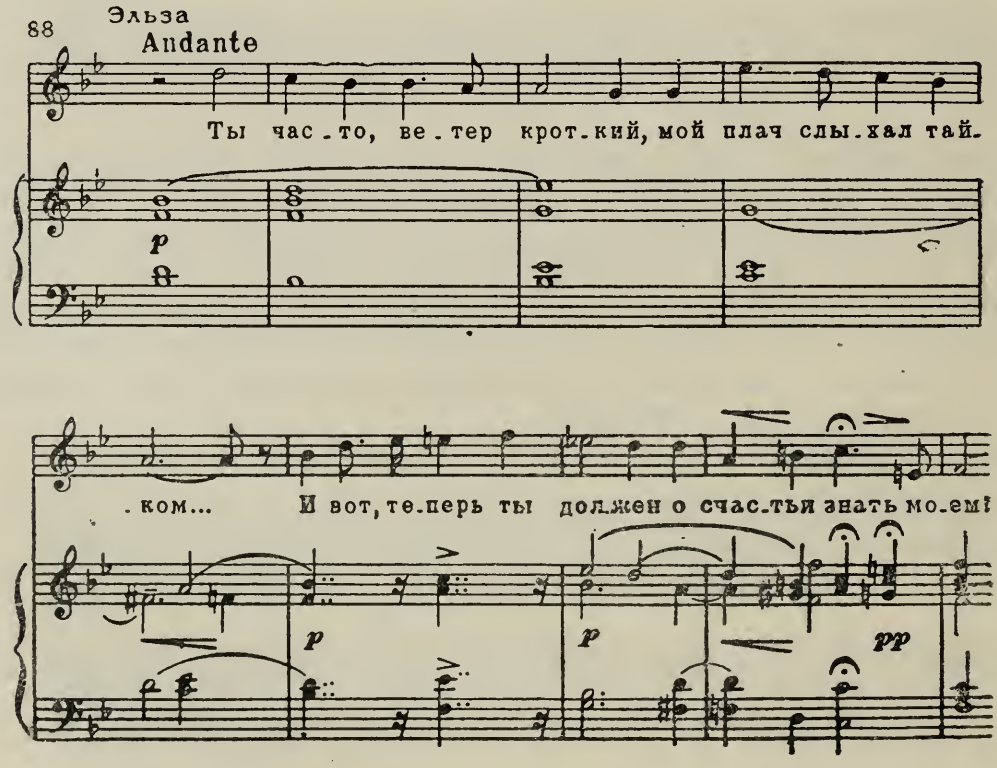


Если первое действие оперы дает в основном экспозицию светлых образов Лоэнгрина и Эльзы, то начало второго действия вводит в иной мир — в мир зла и коварства, составляя резкий театрально-сценический и музыкально-интонационный контраст. Музыкальной характеристикой Фридриха и Ортруды, двух мрачных и злобных существ, начинается вступление ко второму действию:



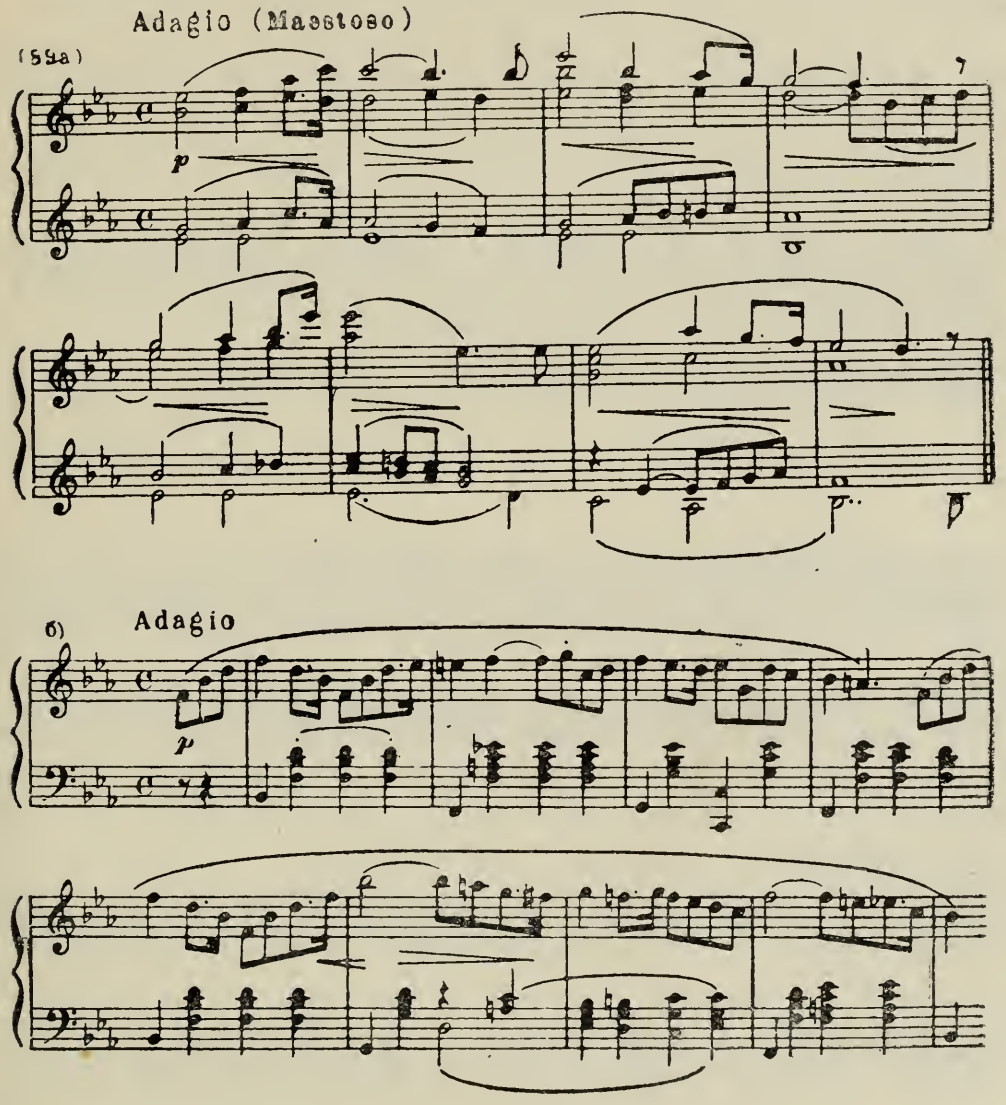
Низкий регистр оркестра, сумрачный тембр виолончелей и бас-кларнета, хроматизмы, ходы по звукам уменьшенного септаккорда создают таинственный и зловещий колорит. Даже мотив запрета получает здесь зловещий оттенок.

Большая сцена Фридриха и Ортруды, придумывающих новые козни против Лоэнгрина и Эльзы, развивает и углубляет то же мрачное настроение. И снова яркий контраст: на балкон выходит счастливая Эльза, чтобы поведать ветру о наполняющем ее душу блаженстве. Ариетта Эльзы полна кротости, женственной нежности и чистоты:



Так музыкальная драматургия оперы основана на противопоставлении света и тьмы, добра и зла, причем каждому из них соответствует свой круг выразительных средств, свой круг интонаций.

Один из возвышенных по музыке моментов в опере — свадебное шествие в собор, где должны венчаться Лоэнгрин и Эльза. Музыка шествия состоит из двух тем [1] торжественно-светлого характера, пленяющих своей мелодической красотой:



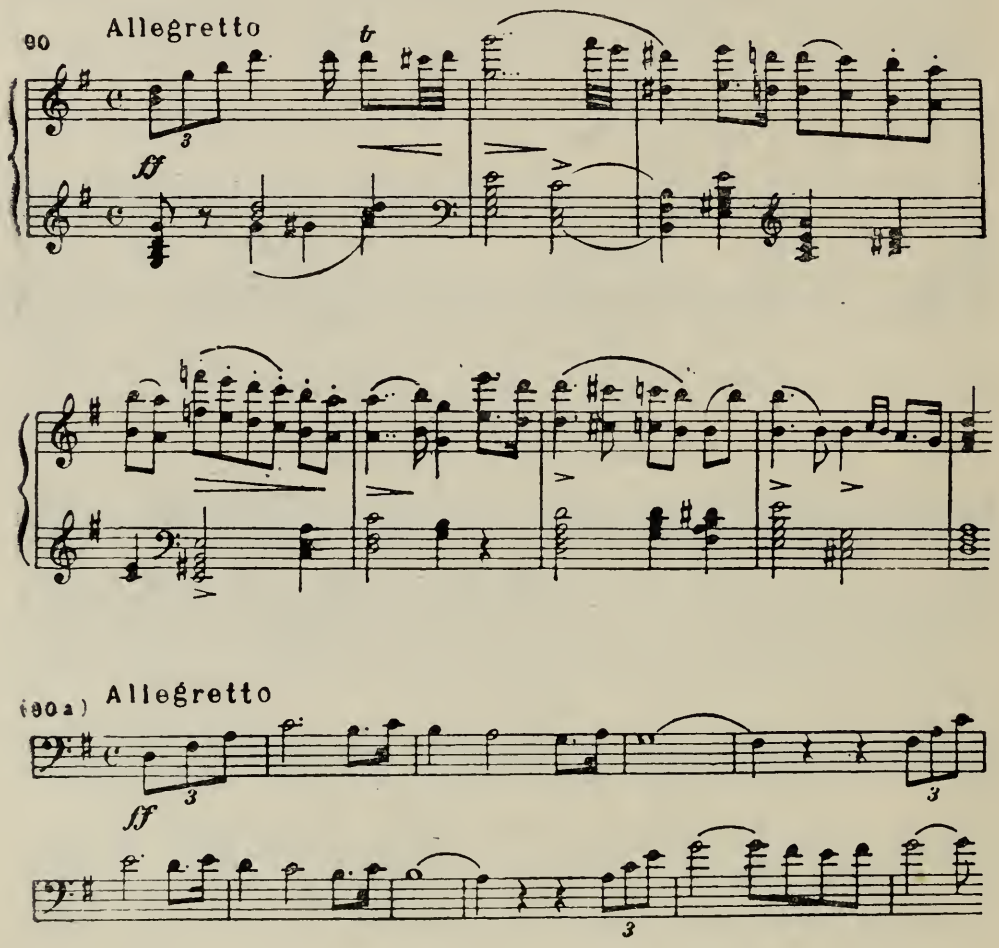
Несмотря на наличие светлых моментов, связанных с образами Лоэнгрина и Эльзы, во втором действии преобладают темные краски: здесь на первый план выступают Фридрих и Ортруда, своими злодеяниями стремящиеся разрушить счастье двух прекрасных героев. И мотив запрета, завершающий му-

[1] Вторая тема уже прозвучала перед ариеттой Эльзы.

зыку этого действия, звучит в трубах и тромбонах мрачно и угрожающе.

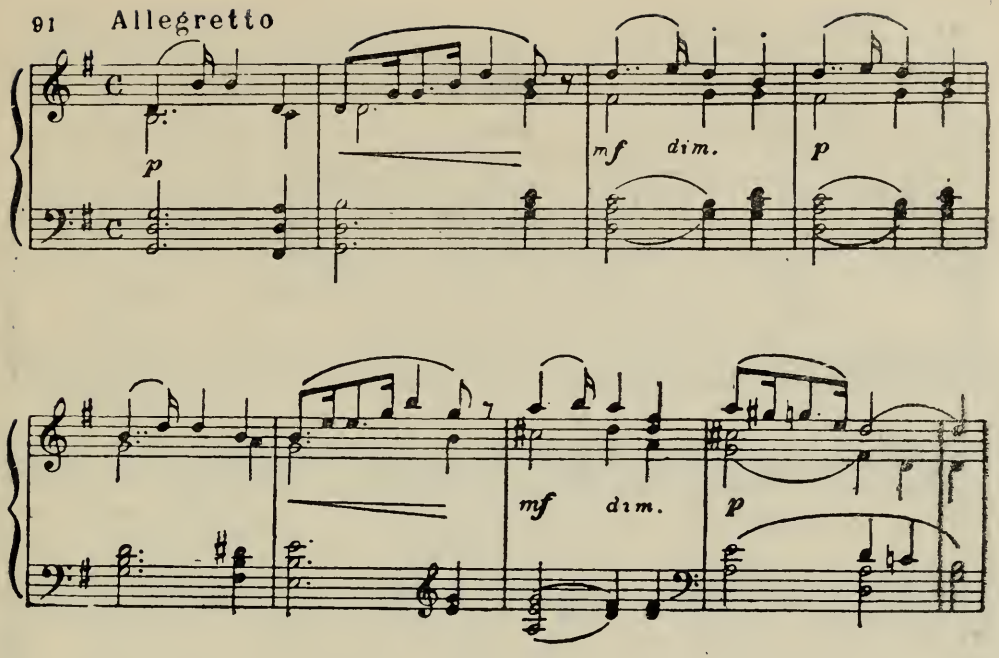
Новым резким контрастом к мрачному второму действию является третье действие оперы, где снова на первом плане Лоэнгрин и Эльза. Оркестровое вступление к третьему действию — один из популярных симфонических эпизодов в операх Вагнера, часто звучащий на концертной эстраде. Здесь все полно движения и бодрости, радостного возбуждения и героического подъема. Музыка рисует торжественный праздник по случаю счастливого бракосочетания Лоэнгрина и Эльзы.

Вступление написано в трехчастной форме. В крайних частях звучат две темы—обе героически-подъемного характера:



Это как бы веселый и шумный пир рыцарей, окружающих Лоэнгрина.

Середина вступления носит более мягкий, лирический характер и изображает придворных дам — подруг Эльзы:



Вступление непосредственно вводит в третье действие, состоящее из двух картин. Первая картина — опочивальня новобрачных. Хор мужчин и женщин в песне-марше славит молодых.

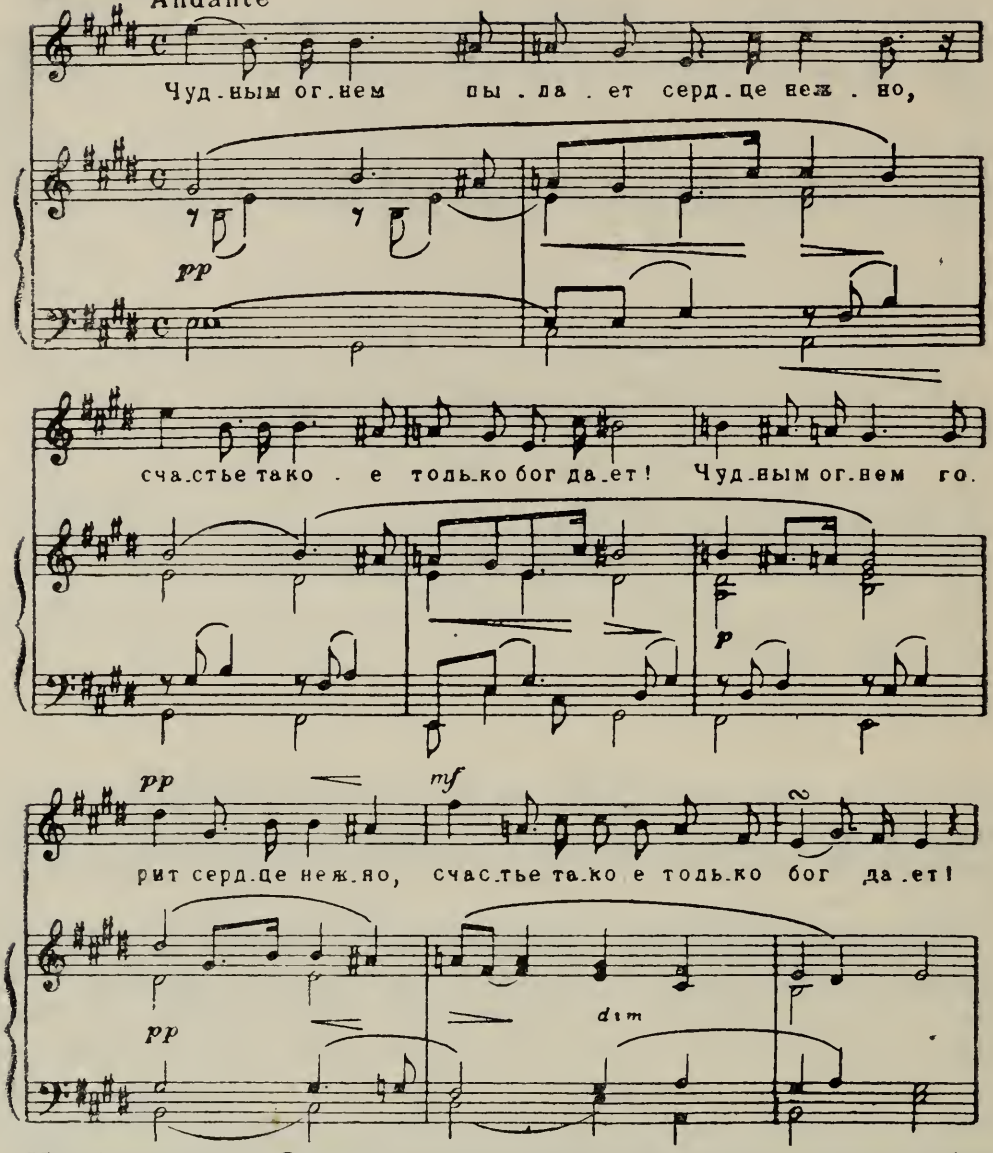
Начинается большая, центральная по значению любовная сцена-дуэт Лоэнгрина и Эльзы. Дуэт, представляющий собой одно из чудеснейших мелодических вдохновений Вагнера, имеет вместе с тем переломное значение в драматургии оперы: здесь Эльза, отравленная коварными наговорами Фридриха и Ортруды, нарушает свой обет и задает Лоэнгрину роковой вопрос об его имени и происхождении. Таким образом дуэт является началом развязки.

Никак не укладываясь в рамки традиционного оперного номера, дуэт Лоэнгрина и Эльзы — большая развернутая сцена-диалог со сквозным музыкальным развитием. Форма дуэта, в соответствии с музыкально-драматическими принципами Вагнера, не закругленная, не «замкнутая», а именно «разомкнутая»: каждый новый этап, новый поворот вызывает новую музыку, при общем единстве характера и стиля.

Музыкальный образ Лоэнгрина в этой сцене выступает в тех же возвышенных, рыцарственно-героических тонах; Эльза, вначале спокойная и счастливая, постепенно возбуждаясь, доходит до исступления в своем желании узнать тайну. Пламенная, нежная любовь выражена в следующей мелодии, которую поет сначала Эльза, а затем Лоэнгрин:

92 Эльза

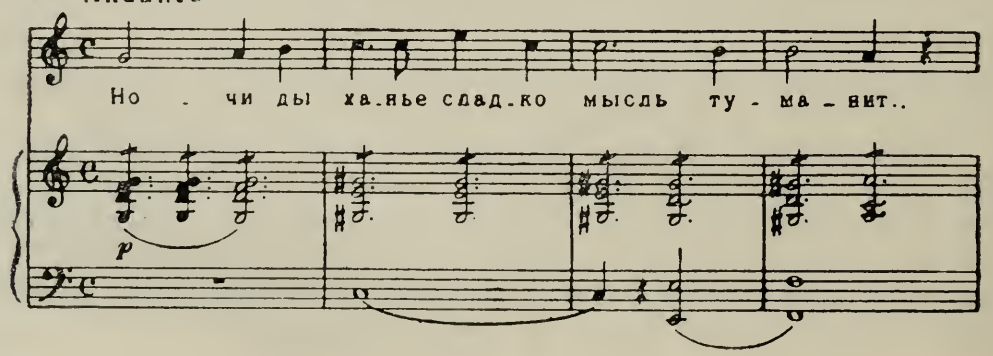
Andante

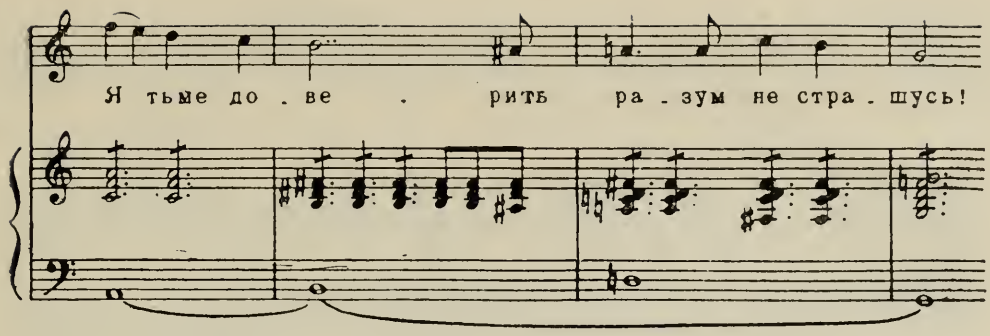


Чтобы отвлечь Эльзу от сомнений, Лоэнгрин, ласково обняв ее, указывает ей через открытое окно на цветущий сад. Звучащая в это время мелодия полна большого и нежного чувства:

Лоэнгрин

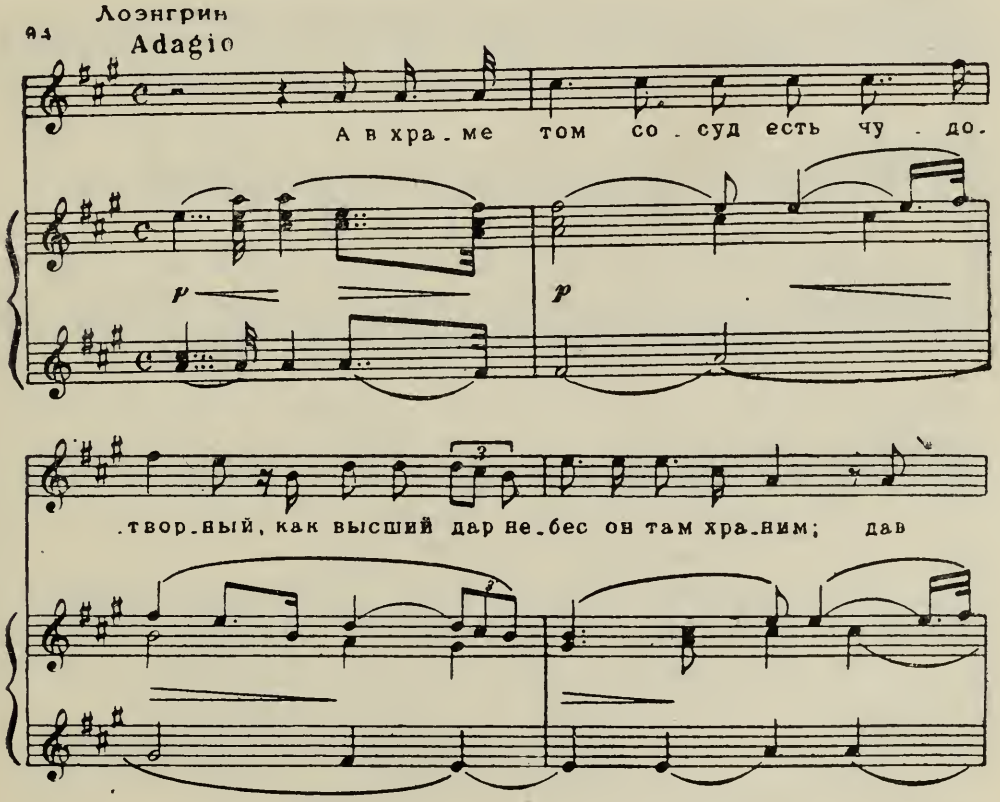
93 Andante

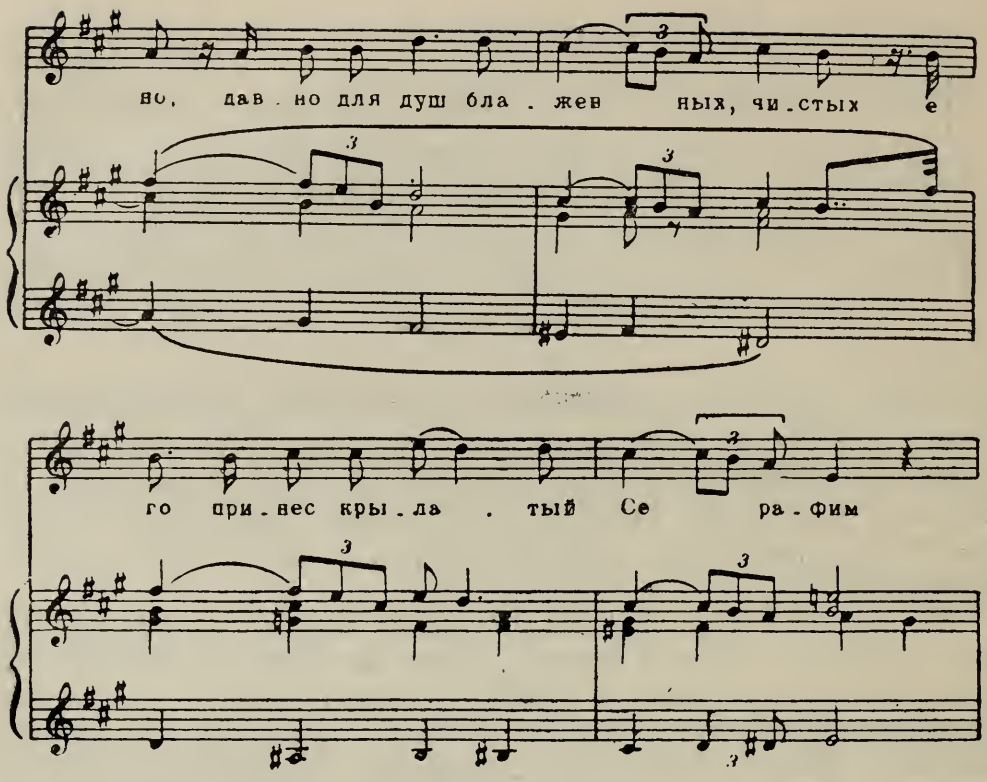




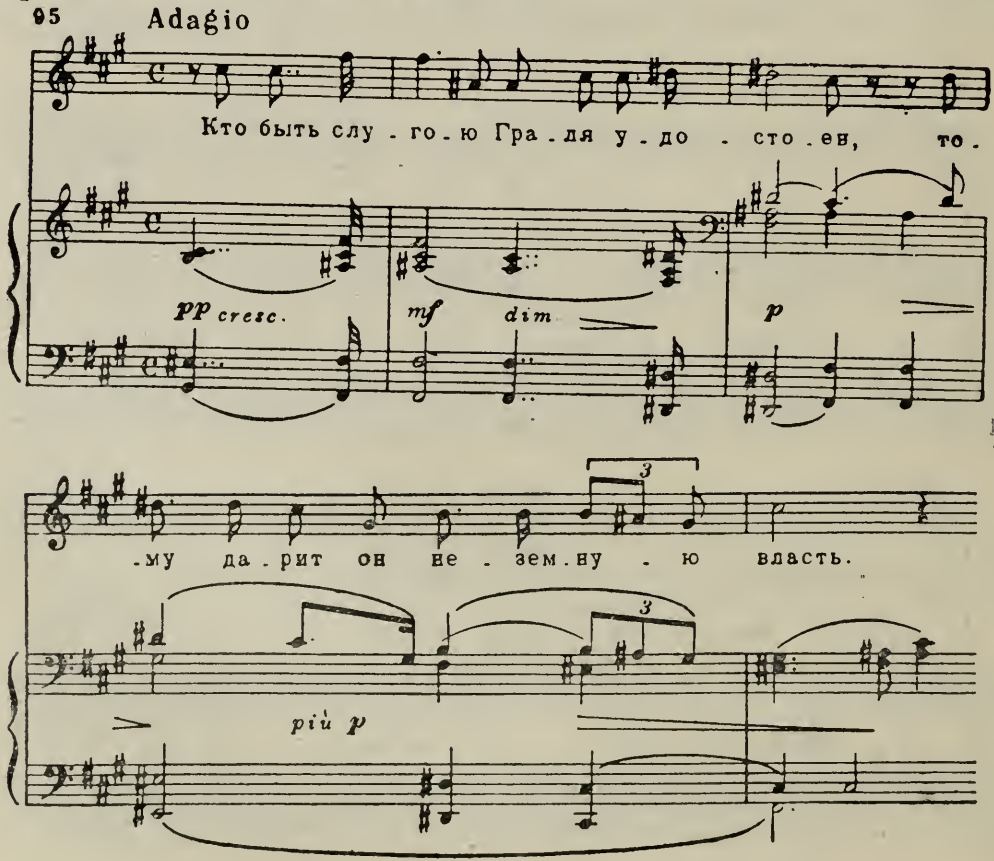
Но Эльза все более становится невменяемой, музыка приобретает все более возбужденный характер. Лоэнгрин, тут же сразивший неожиданно ворвавшегося к нему Фридриха Тельрамунда, вынужден открыть свою тайну, что и происходит в следующей, последней картине оперы, в знаменитом рассказе Лоэнгрина.

Равнина на берегу реки Шельды. Съехались графы, дворяне, рыцари со своей свитой. Здесь же Эльза с толпой женщин. Лоэнгрин в центре сцены, торжественный и серьезный, открывает присутствующим свое имя и тайну своего происхождения. Музыка рассказа Лоэнгрина аналогична музыке вступления к опере и основана на теме Лоэнгрина — посла Грааля. Тема эта появляется в тот момент, когда Лоэнгрин говорит о чудотворной чаше Грааля:

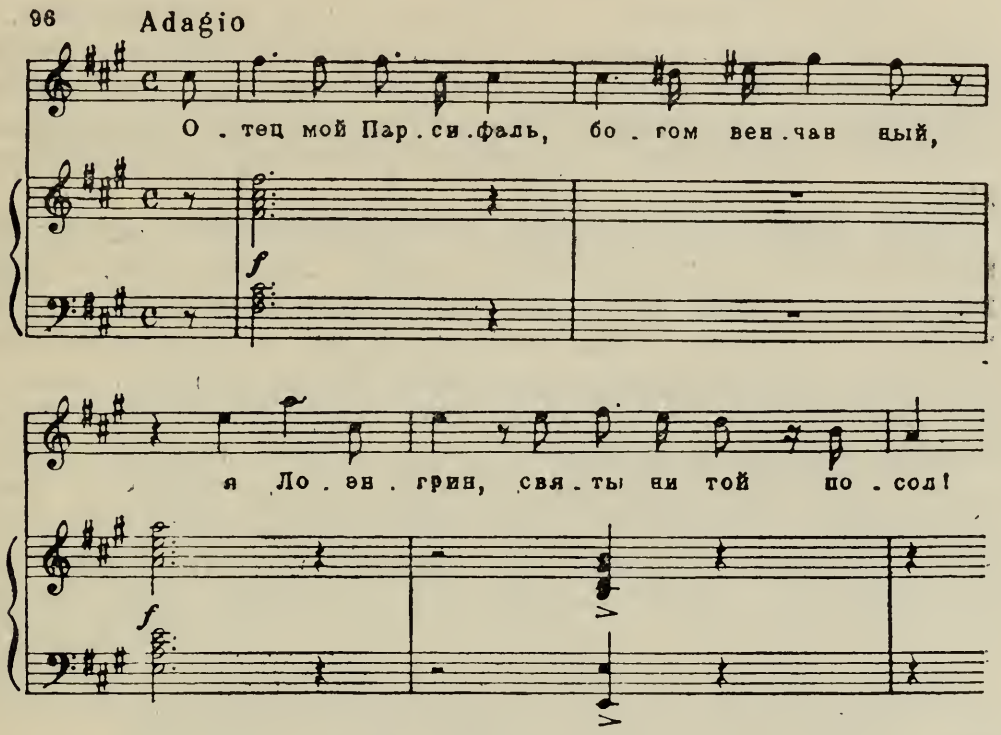




и (в другой тональности) там, где идет речь о братстве рыцарей и об их священной миссии:



Вокальная партия носит характер напевного речитатива, полного серьезной сосредоточенности и одновременно рыцарственного величия и героики, — последнее особенно в заключительных фразах:



Открыв свою тайну, Лоэнгрин удаляется туда, откуда он пришел, — в далекий легендарный Грааль.

ОТРЫВКИ ИЗ ТЕТРАЛОГИИ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунга» написана на сюжет германо-скандинавских мифов и состоит из четырех музыкальных драм (вступление «Золото Рейна» и три дня: «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов») [1].

Выше было сказано об идейно-художественной противоречивости этого гигантского произведения, в котором народный миф превращен в пессимистическую трагедию роковой обреченности: герои тетралогии являются носителями отвлеченно-символических идей. И не случайно передовые русские музыканты с неприязнью относились к сюжетам некоторых вагнеровских опер. П. И. Чайковский, чрезвычайно высоко ставивший творческий гений Вагнера, говорил, что ему ненавистны «эти немецкие боги с их валгальскими дрязгами» [2].

---

[1] Краткое изложение содержания тетралогии см. в приложении.
[2] Из письма П. И. Чайковского к В. Л. Давыдову от 5 марта 1889 г.

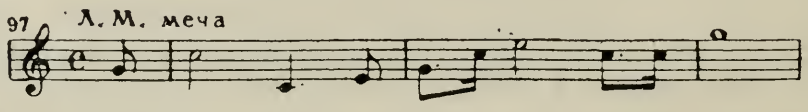
В письме к Н. Ф. фон-Мекк Чайковский писал: «Все эти Вотаны, Брингильды, Фрики и т. д. так невозможны, так нечеловечны, так трудно принимать в них живое участие... А все-таки бездна удивительно сильных отдельных красивых эпизодов чисто симфонического характера» [1]. И действительно, в лучших страницах музыки с огромной силой выразительности и психологической глубиной раскрываются подлинно человеческие чувства и страсти; полно воодушевления музыкальное воплощение героических образов на фоне могучих картин природы.

Выше также было указано, что музыкальную основу гигантской партитуры составляет система лейтмотивов. Лейтмотивами наделены не только герои тетралогии и их страсти (любовь, страдание, гнев, проклятье), но и неодушевленные предметы (меч, золото, шлем, замок Валгалла) и стихии — силы природы (огонь, гроза, радуга, воды Рейна). Мастерство Вагнера-симфониста позволило ему в лучших моментах музыкальных драм преодолевать механичность и схематизм своей лейтмотивной системы. К таким моментам, в частности, относятся известные симфонические эпизоды из тетралогии — полет валькирий, прощание Вотана и заклинание огня, шелест леса из «Зигфрида», похоронный марш из «Заката богов».

Каковы же эти лейтмотивы и в чем особенности их применения Вагнером? Какими средствами и путями он достигает органичности их симфонического развития?

Прежде всего лейтмотивы, благодаря яркой выразительности, рельефности и пластичности становятся неотделимыми от тех героев, страстей и драматических ситуаций, музыкальной характеристикой которых они являются. Многие лейтмотивы по своему мелодико-гармоническому содержанию чрезвычайно характерны и сразу запечатлеваются в сознании слушателя.

Например, меч «Нотунг» связан с мотивом фанфарного характера, построенным на звуках мажорного трезвучия. Исполняет его большей частью труба:



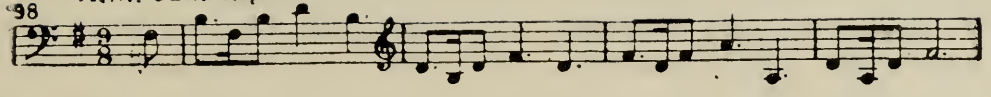
Трубный сигнал, пронзительно прорезающий густую ткань оркестра, ассоциируется с острой, блестящей сталью меча.

Такие фанфарные лейтмотивы обычно характеризуют либо блестящие, сверкающие предметы (меч, золото), либо героические образы, например, мотив валькирий:

---

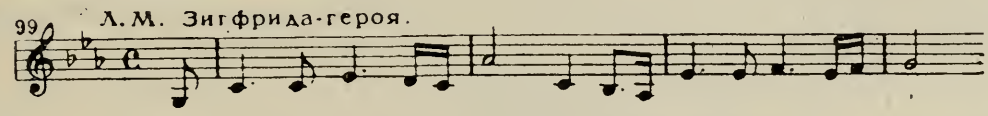
[1] Из письма П. И. Чайковского к Н. Ф. фон-Мекк от 26 ноября 1877 г.

98 Л.М. валькирий



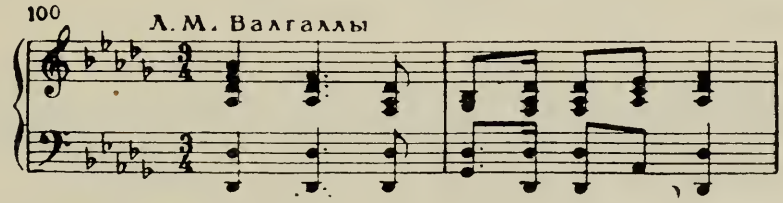
мотив Зигфрида-героя:

99 Л.М. Зигфрида-героя.



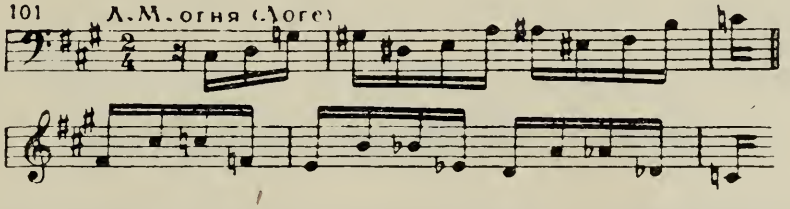
либо могучую стихию (гром, радуга, воды Рейна), либо торжественное величие, славу, как например, мотив Валгаллы — замка богов:

100 Л.М. Валгаллы



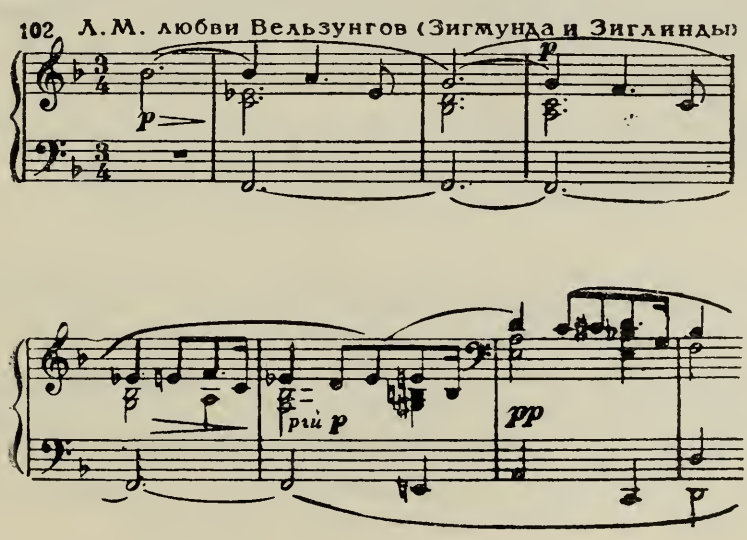
Лейтмотив, построенный на хроматических последованиях, тонально неустойчивый, связан с вечно изменчивым пламенем:

101 Л.М. огня (Loge)



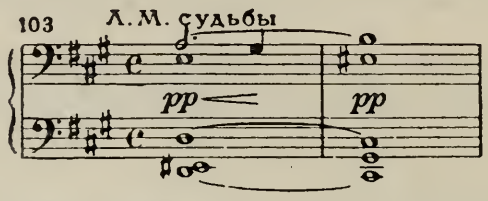
Важную роль в тетралогии играют лейтмотивы, выражающие человеческие чувства и страсти. Одним из наиболее запоминающихся лейтмотивов этого рода является мотив любви Вельзунгов (Зигмунда и Зиглинды):

102 Л.М. любви Вельзунгов (Зигмунда и Зиглинды)

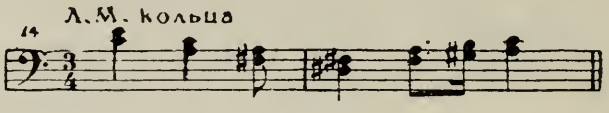


Хроматические ходы модулирующие секвенции, задержания придают ему большую эмоциональность, страстность и лирическую напряженность. В нем есть вокальная напевность. Этот лейтмотив состоит из двух отрезков, каждый из которых приобретает самостоятельное значение.

Кроме приведенных лейтмотивов, необходимо отметить построенный на вопросительной интонации трагический лейтмотив судьбы:

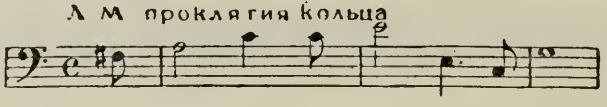


Этот далеко не полный перечень лейтмотивов еще не дает представления о творческом методе Вагнера. Необходимо указать на следующее: особенностью вагнеровской лейтмотивной системы (в частности, в «Кольце Нибелунга») является то, что некоторые лейтмотивы, часто очень различные по характеру и образному значению, оказываются в чем-то родственными друг другу, обладают известной общностью, что обусловлено их драматургическим и философским смыслом. Так, например, мотив Валгаллы (см. пример 100) и мотив кольца:



глубоко различны: первый отличается тональной устойчивостью и консонантностью, второй неустойчив, диссонантен и представляет собой ряд скользящих (вниз и вверх) терций. Но по направлению движения, по общим очертаниям они имеют родственные черты (замок Валгалла и кольцо Нибелунга символизируют безграничную власть и могущество).

Другой пример — мотив проклятья Альберихом кольца



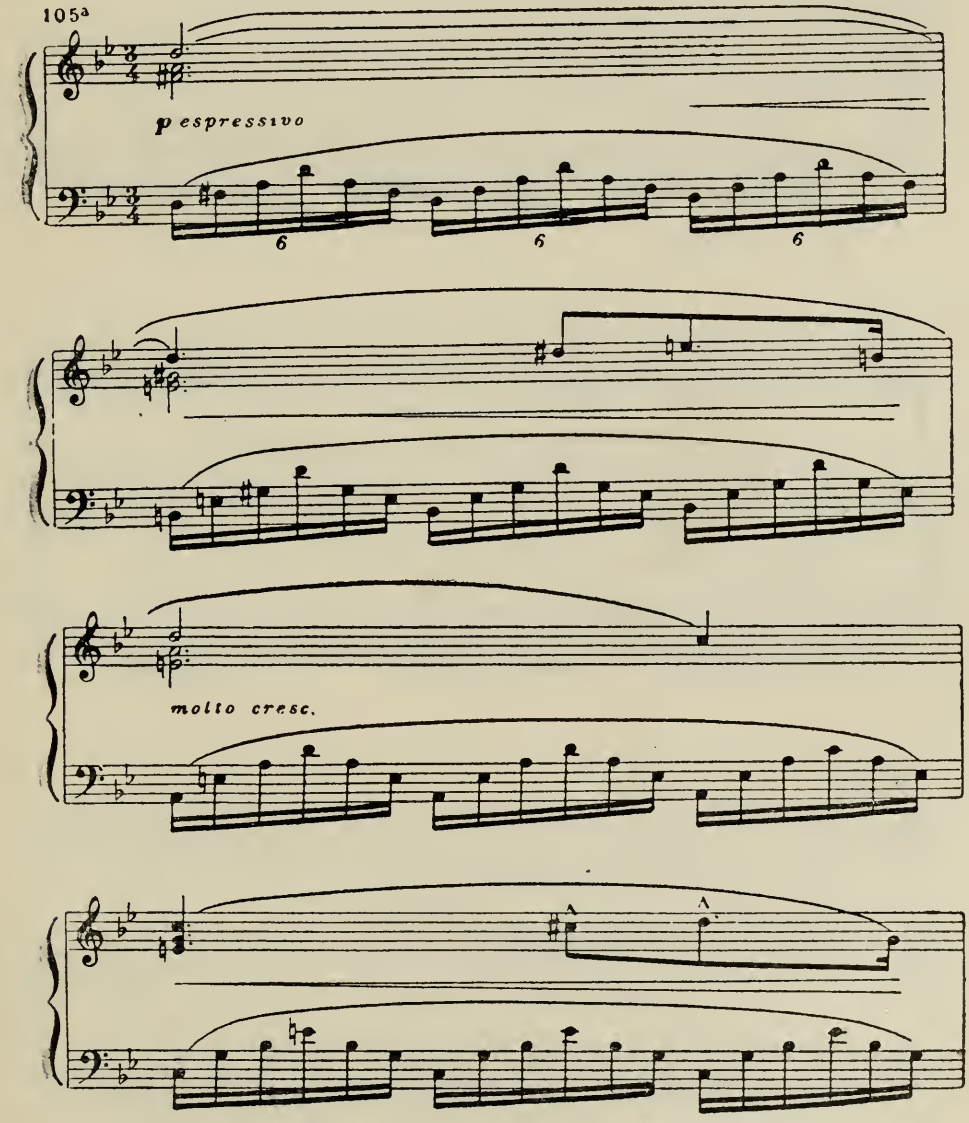
сходен с героическим мотивом Зигфрида (см. пример 99). Зигфрид по идее драмы обречен и становится жертвой того же проклятья кольца. Такого рода примеров можно привести много.

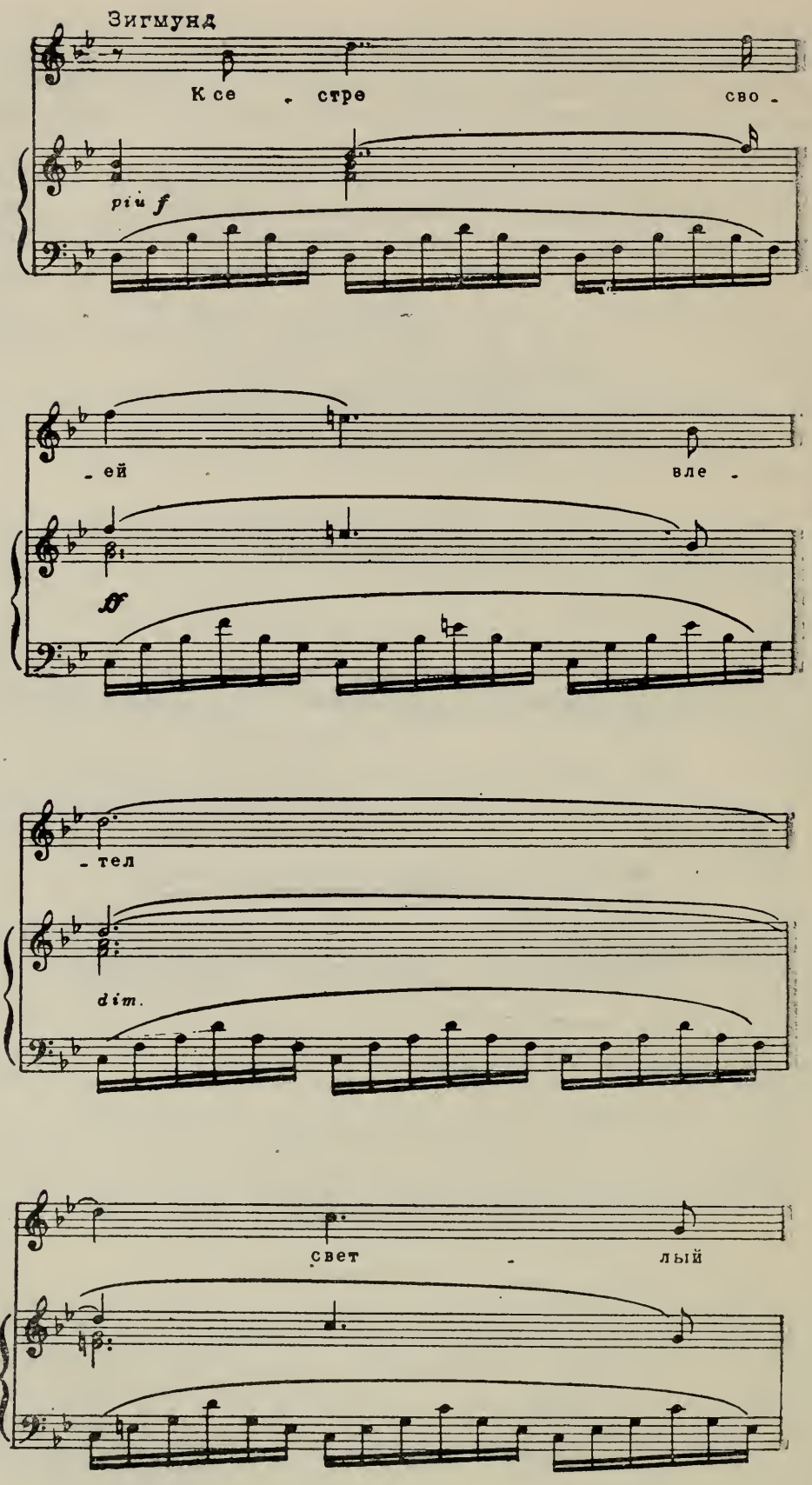
Эта внутренняя связь разных лейтмотивов дает возможность их незаметного превращения друг в друга, естественного перехода из одного лейтмотива в другой.

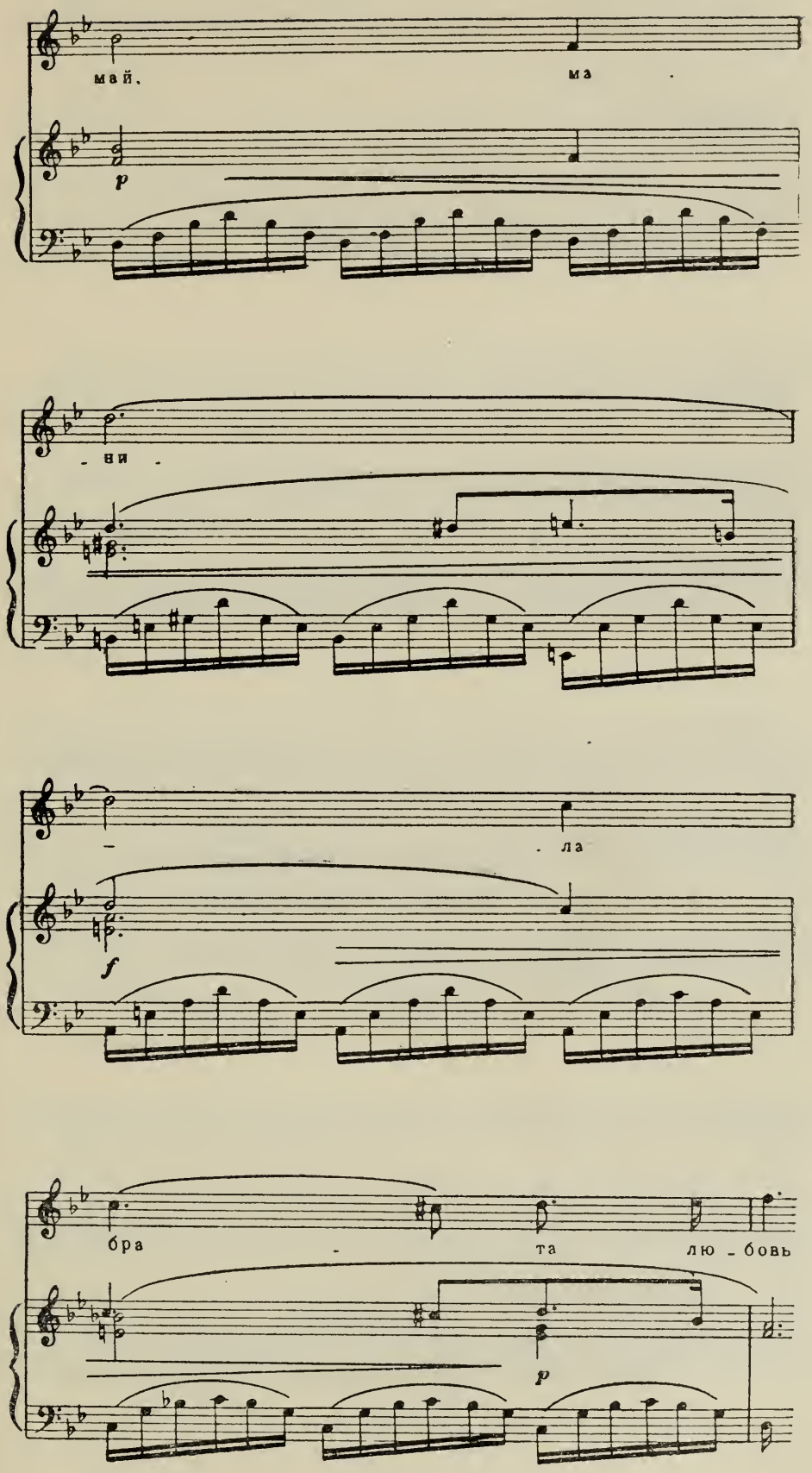
Вот почему Вагнер достигает органичности и цельности лейтмотивного развития в лучших сценах своих музыкальных драм. Вот откуда монолитность многих симфонических и вокально-симфонических эпизодов, состоящих из одних лейтмотивов.

Замечательным примером такого лейтмотивного развития является первое действие «Валькирии», где Зигмунд, преследуемый своими врагами, среди разыгравшейся грозы бежит от погони и находит приют в доме Зиглинды. Здесь мотив грозы, постепенно затихая, незаметно переходит в мотив утомленного Зигмунда, который также незаметно превращается в мотив любви Вельзунгов.

Во второй половине действия, в любовной сцене Зигмунда и Зиглинды, мотив любви получает широкое развитие и звучит уже не только в оркестре, но и в голосах певцов.




Зигмунд
К се - стре сво -
più f
- ей вле -
- тел
dim.
свет - лый


май.
ма
p
- ви -
- ла
f
бра - та лю - бовь
p

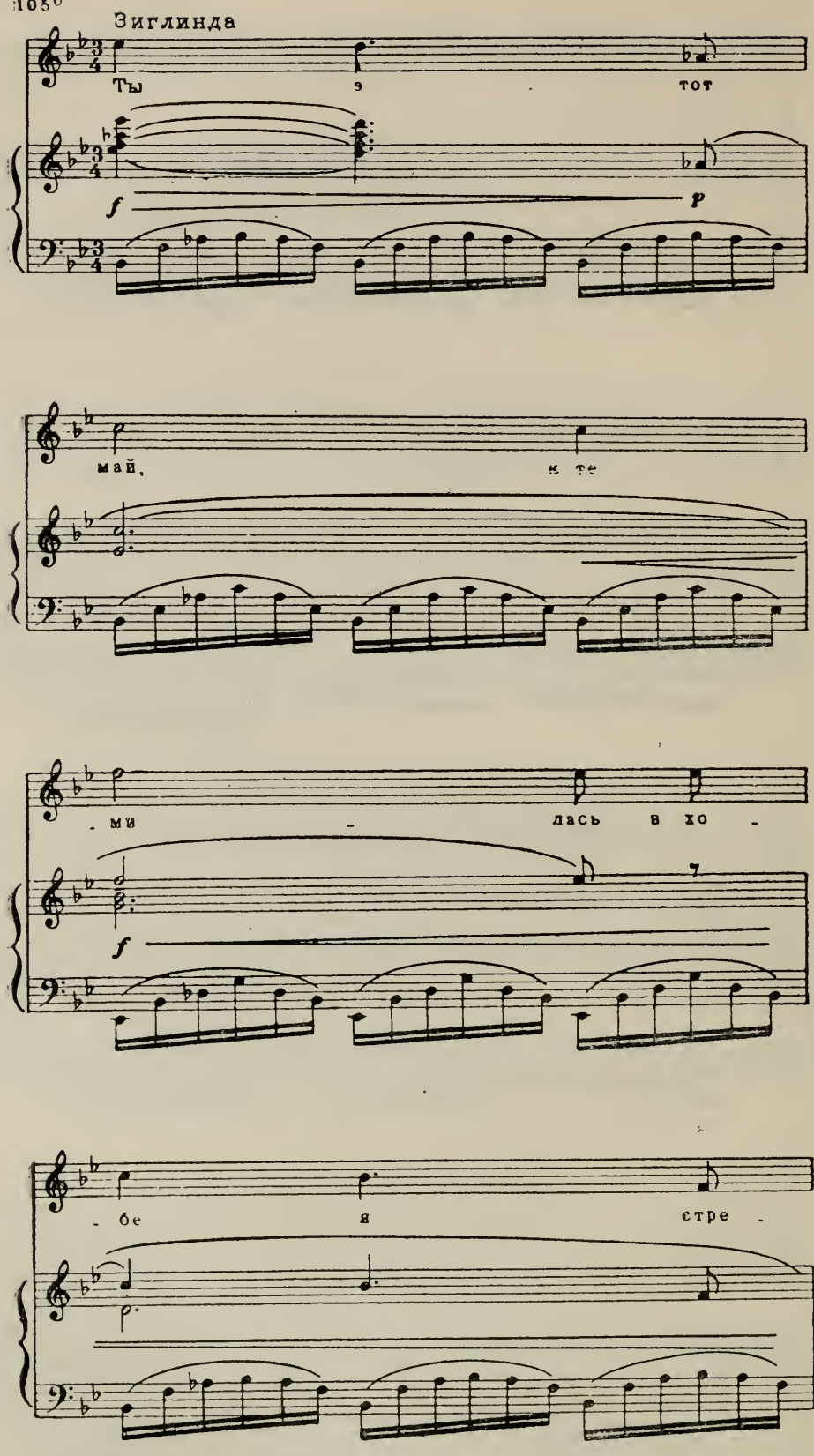
105б

Зиглинда

Ты э тот

f *p*

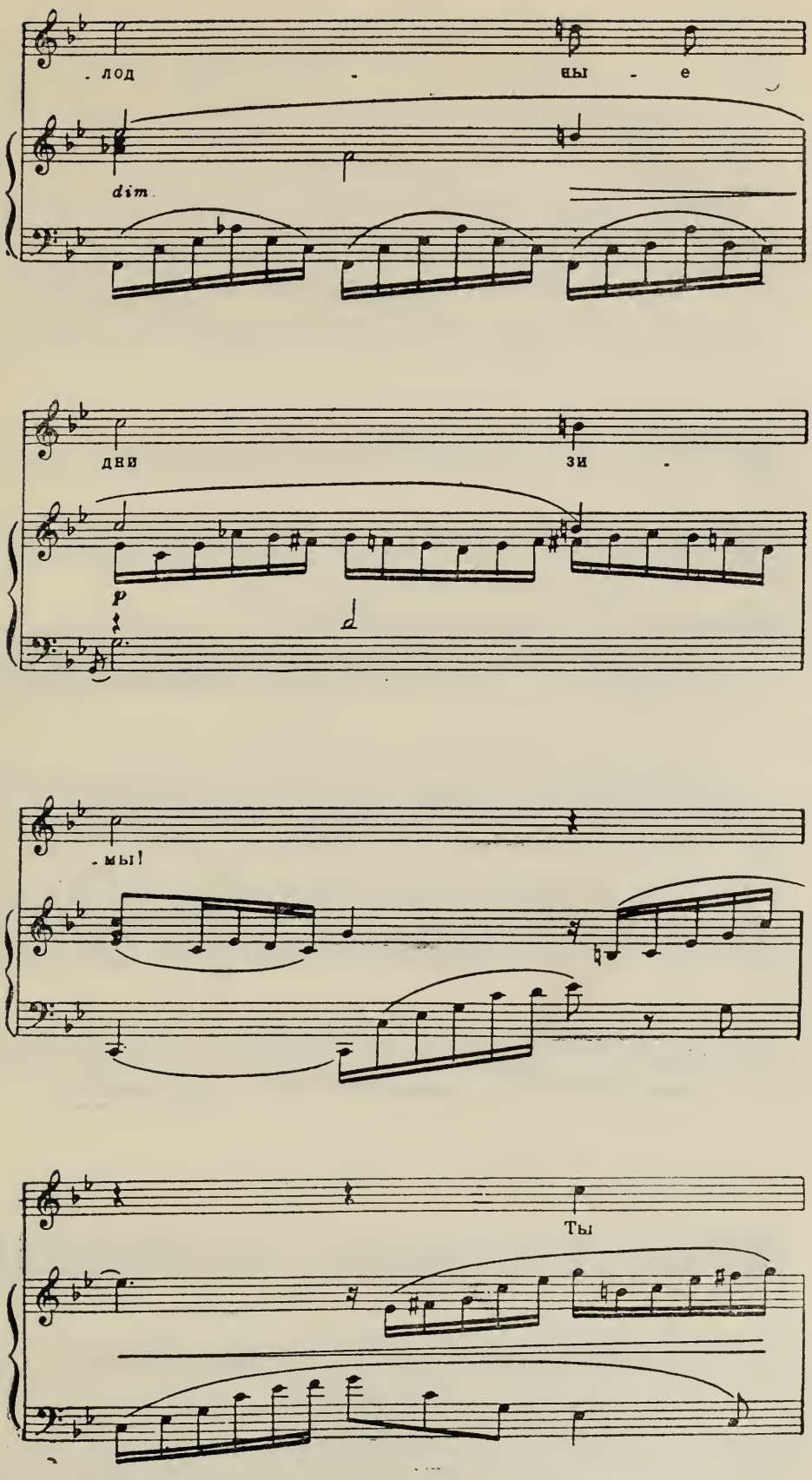
май, к те

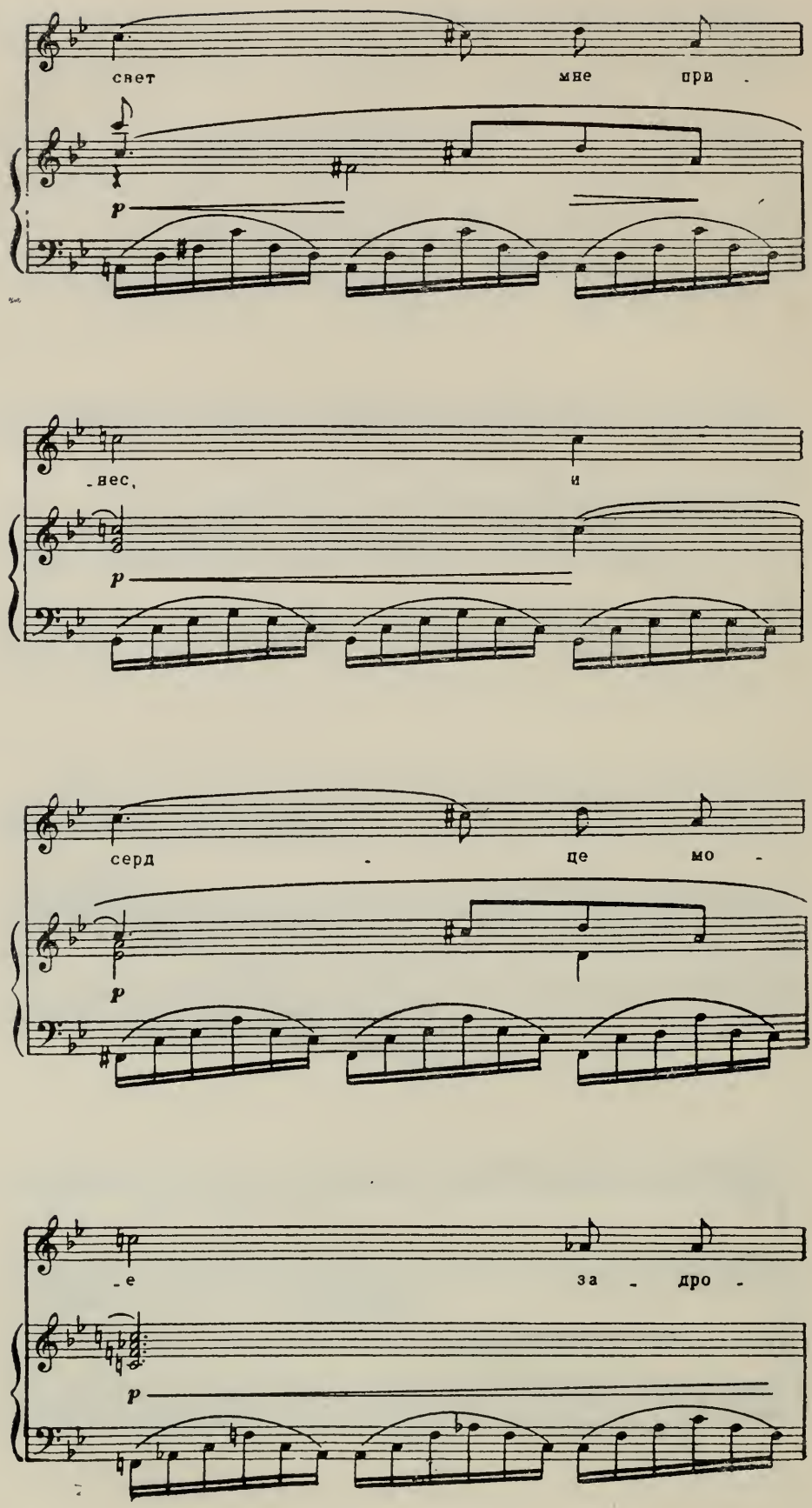


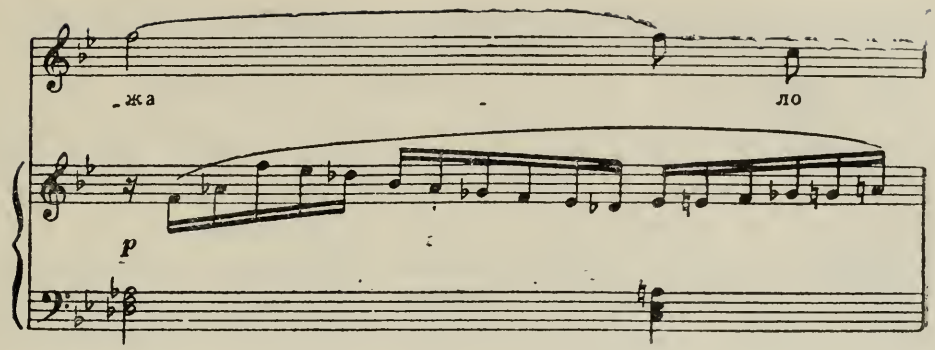
- ми - лась в хо -

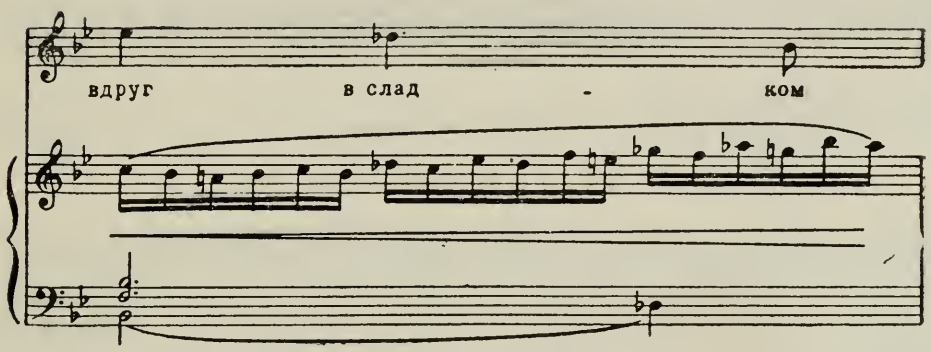
f

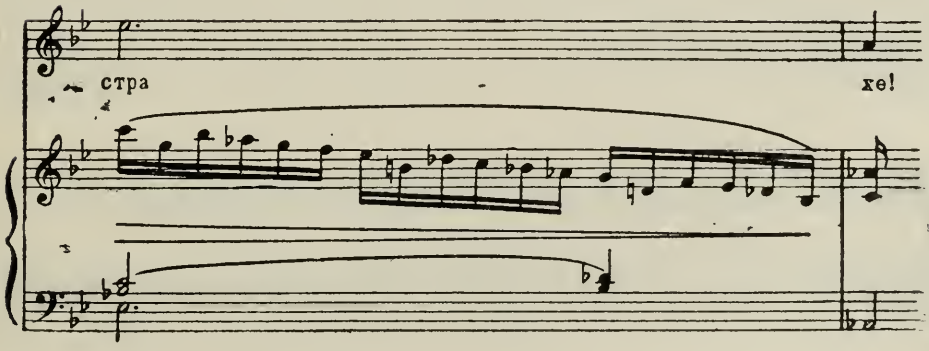
- бе я стре -


. лод - ные - е
dim.
дни зи -
p
. мы!
Ты


свет мне при -
p
-нес, и
p
серд - це мо -
p
-е за - дро -
p

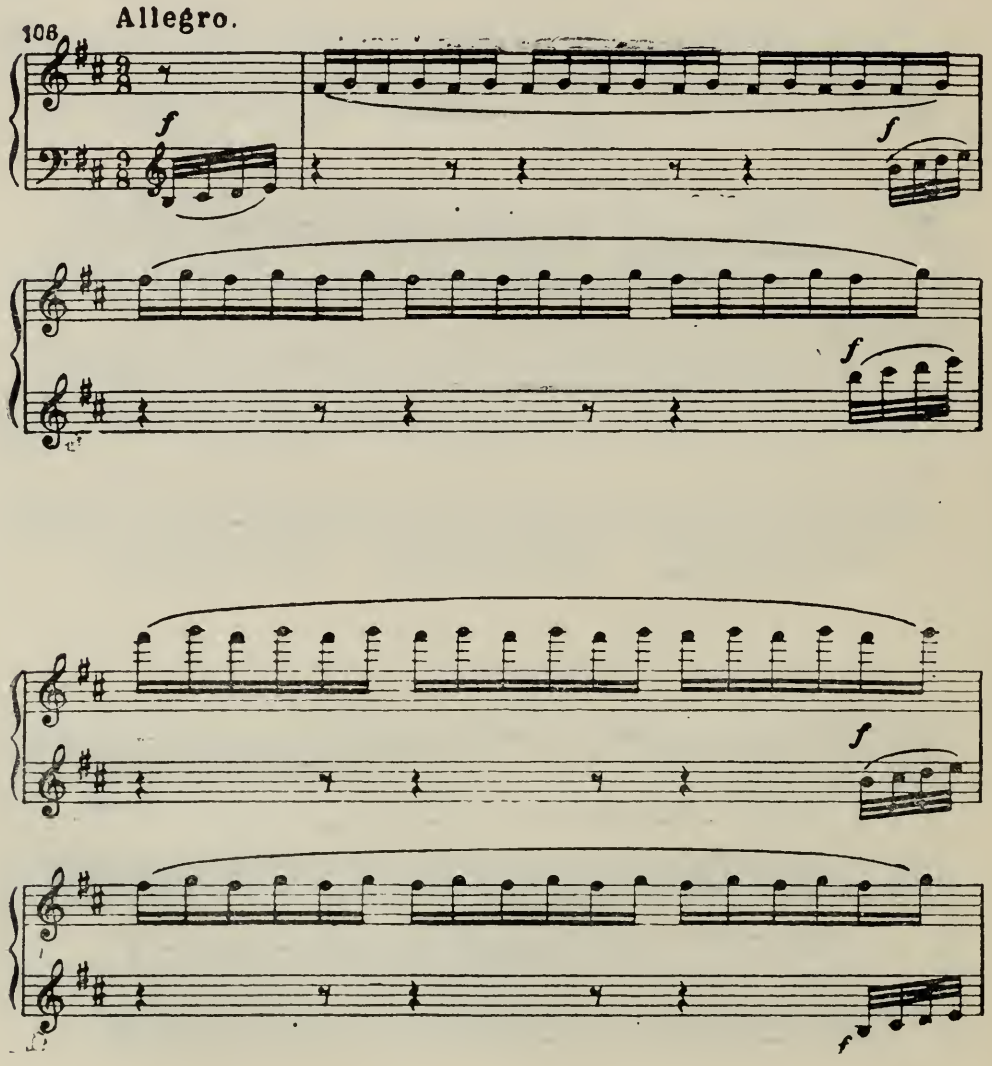

жа
ло
p

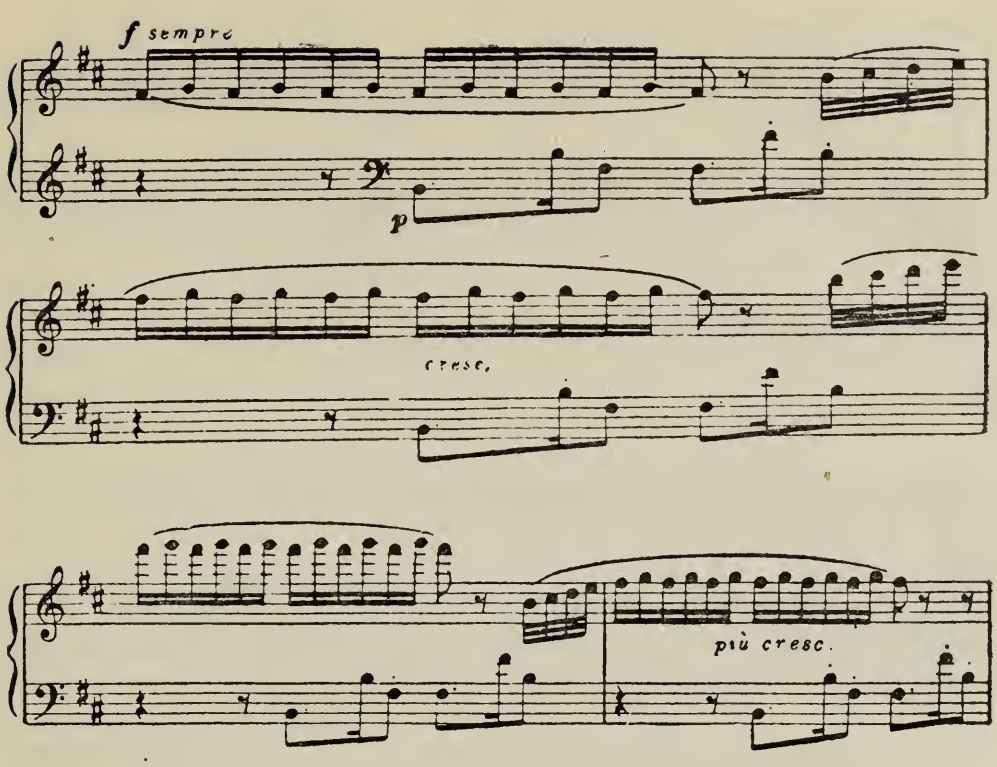

вдруг
в слад
ком


стра
хе!

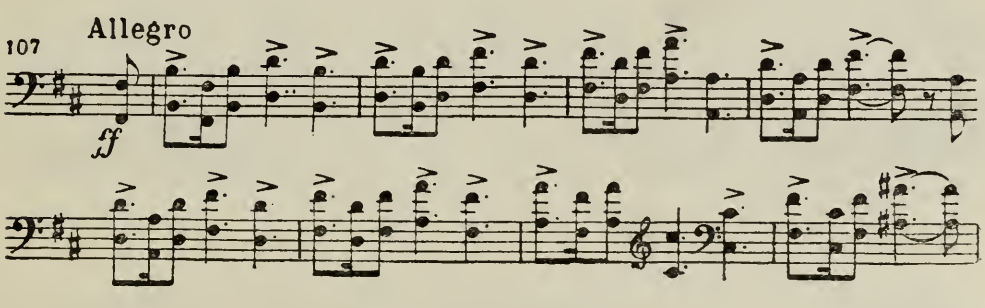
Перейдем к рассмотрению известных симфонических и вокально-симфонических эпизодов тетралогии, в которых ярко проявилось гениальное мастерство Вагнера.

Полет валькирий. Третье действие «Валькирии». Буря бушует в горах. Гонимые ветром, по небу проносятся черные тучи. «Хой-о-то-хо!» — раздается воинственный клич валькирий, эхом отдаваясь в горах. То на своих могучих конях в грозовых тучах мчатся девы войны в Валгаллу, унося с поля боя павших воинов. Взвизгивания скрипок, поддержанных альтами и виолончелями, и трели деревянных духовых изображают порывы ветра и вой бури; скачущие фигуры фаготов и валторн в пунктирном ритме передают топот валькириевых коней. Перед глазами слушателей возникает выразительная картина бешеной скачки каких-то титанических существ при бушевании бури:

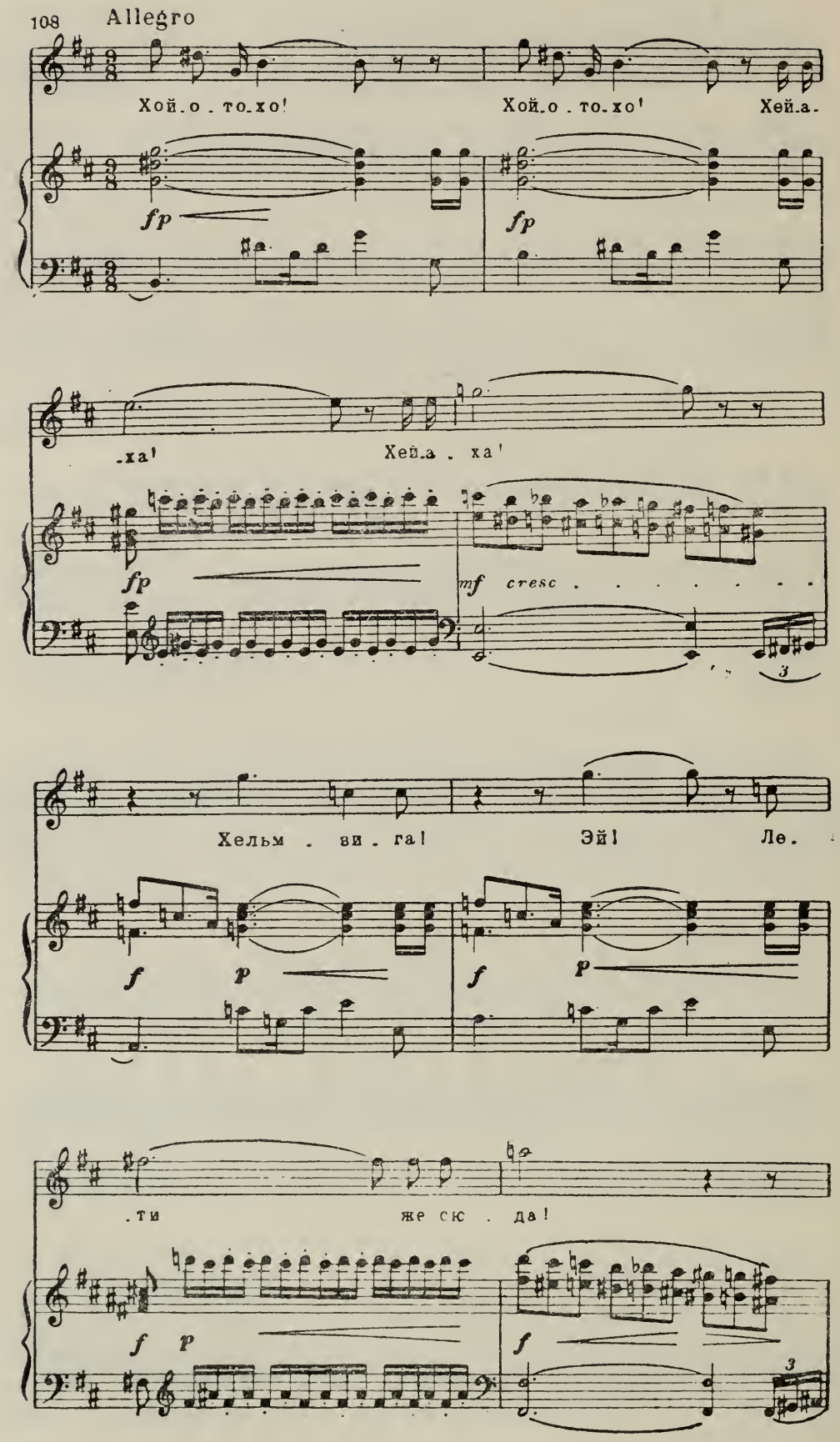




Этот фон сохраняется до конца, в то время как валторны, трубы и тромбоны играют героический, фанфарный лейтмотив валькирий, являющийся основной темой этого симфонического эпизода:

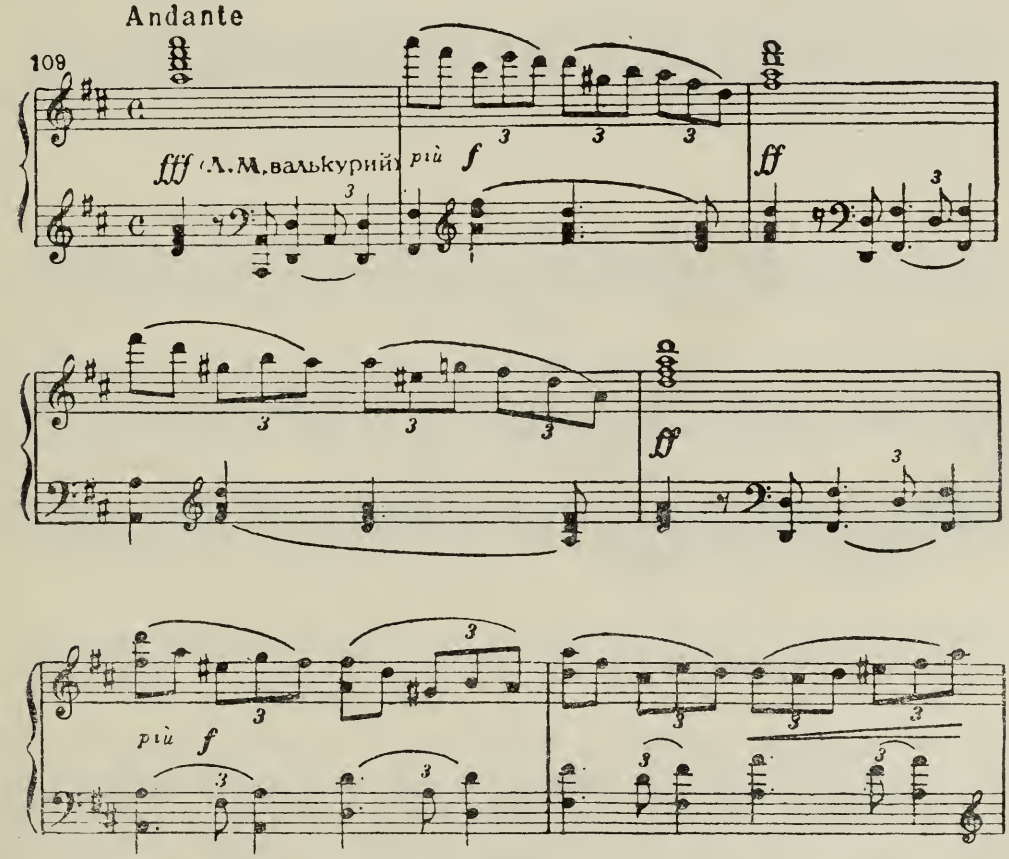


Другой лейтмотив, чередующийся с первым, — это воинственный клич валькирий «Хой-о-то-хо!», его сопровождают трели и хроматически нисходящие ходы струнных и деревянных духовых, изображающие дикий хохот валькирий и ржанье их коней:

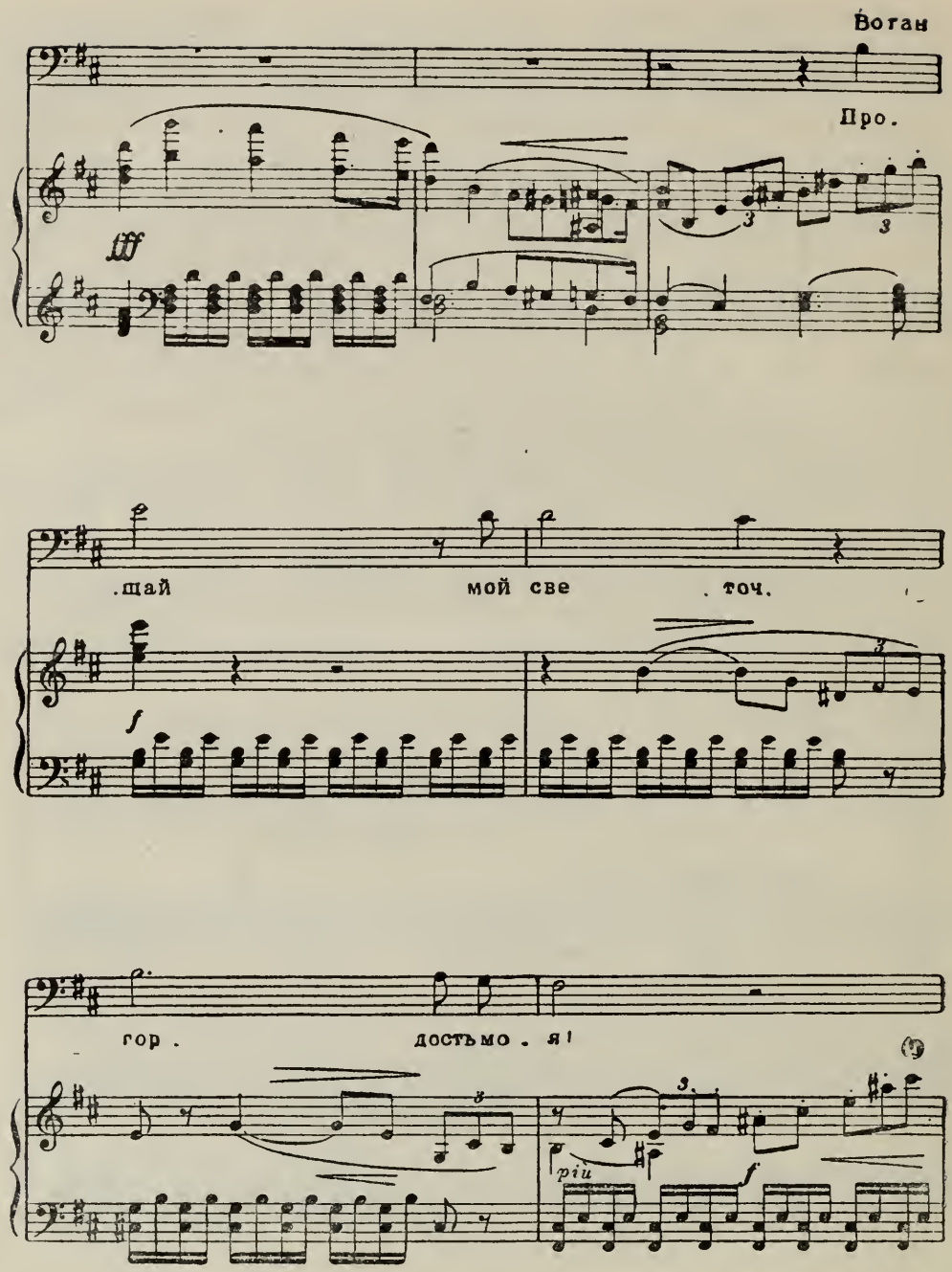

108 Allegro
Хой.о . то.хо!
Хой.о . то.хо!
Хей.а.
fp
fp
.ха!
Хей.а . ха!
fp
mf cresc . . . . . .
3
Хельм . ви . га!
Эй!
Ле.
f p
f p
.ти
же сю . да!
f p
f
3

«Полет валькирий» — это настолько яркая программно-изобразительная симфоническая картина, что она и не требует сцены. Напротив, сцена с ее бутафорией даже портит впечатление. П. И. Чайковский писал: «Полет валькирий» Вагнера — одно из самых удачных произведений этого симфониста, подвизающегося исключительно на поприще музыкальной драмы. Дикая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительно реальною картинностью» [1]. В одном из писем к Н. Ф. фон-Мекк Чайковский так характеризует эту музыку: «Что за грандиозная, чудная картина! Так и рисуешь себе этих диких исполинок, с громом и треском летающих по облакам на своих волшебных конях» [2].

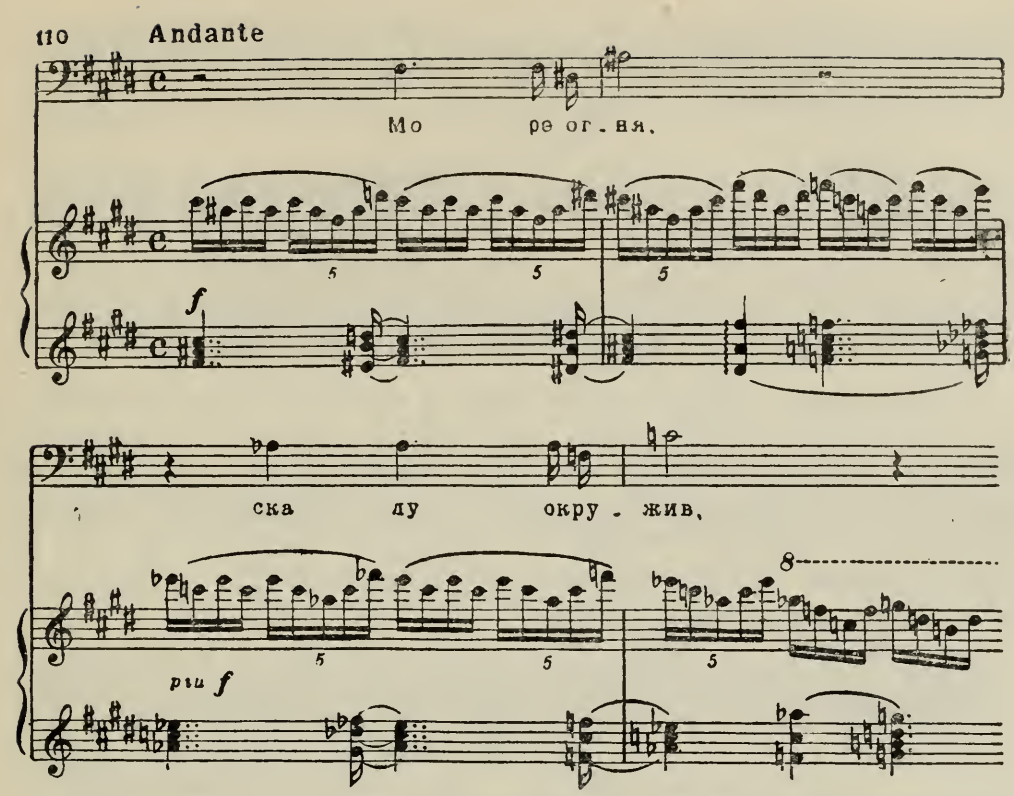
Прощание Вотана и заклинание огня. Заключительная сцена «Валькирии». Вотан, глубоко взволнованный роковой необходимостью наказать за ослушание свою любимую дочь валькирию Брюнгильду и расстаться с нею, прочувствованно смотрит ей в глаза и произносит слова прощания. К этому непосредственно подводит оркестровый героический лейтмотив валькирий:



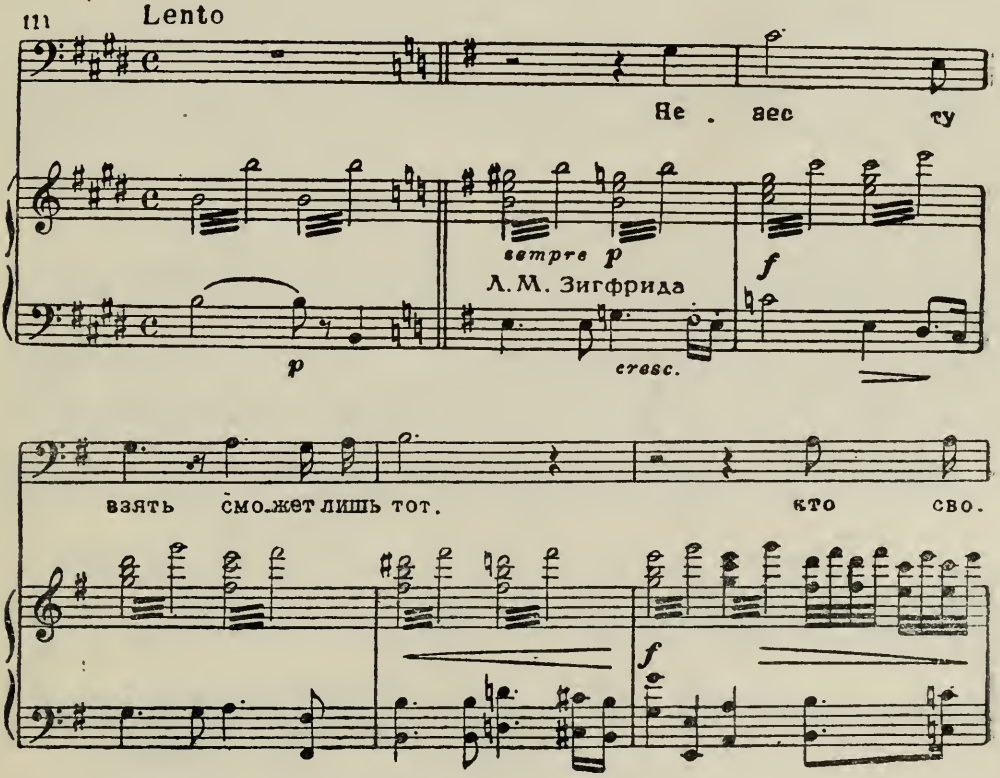
[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 259
[2] Из письма П. И. Чайковского к Н. Ф. фон-Мекк от 26 ноября 1877 г.

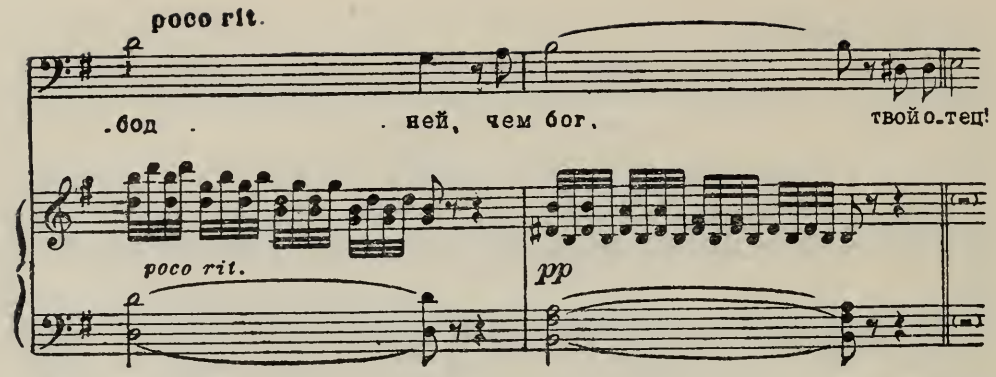


«Мы расстаемся, — говорит Вотан, — и лаской нежной тебя я не встречу; ты не помчишься в бой рядом со мною, не дашь мне меда чаши... Пусть брачный огонь для тебя загорится, какой для других не горел...» В это время в оркестре появляется лейтмотив огня — зыбкий, неустойчивый благодаря хроматическим ходам, — как полыхающие, колеблющиеся языки пламени:

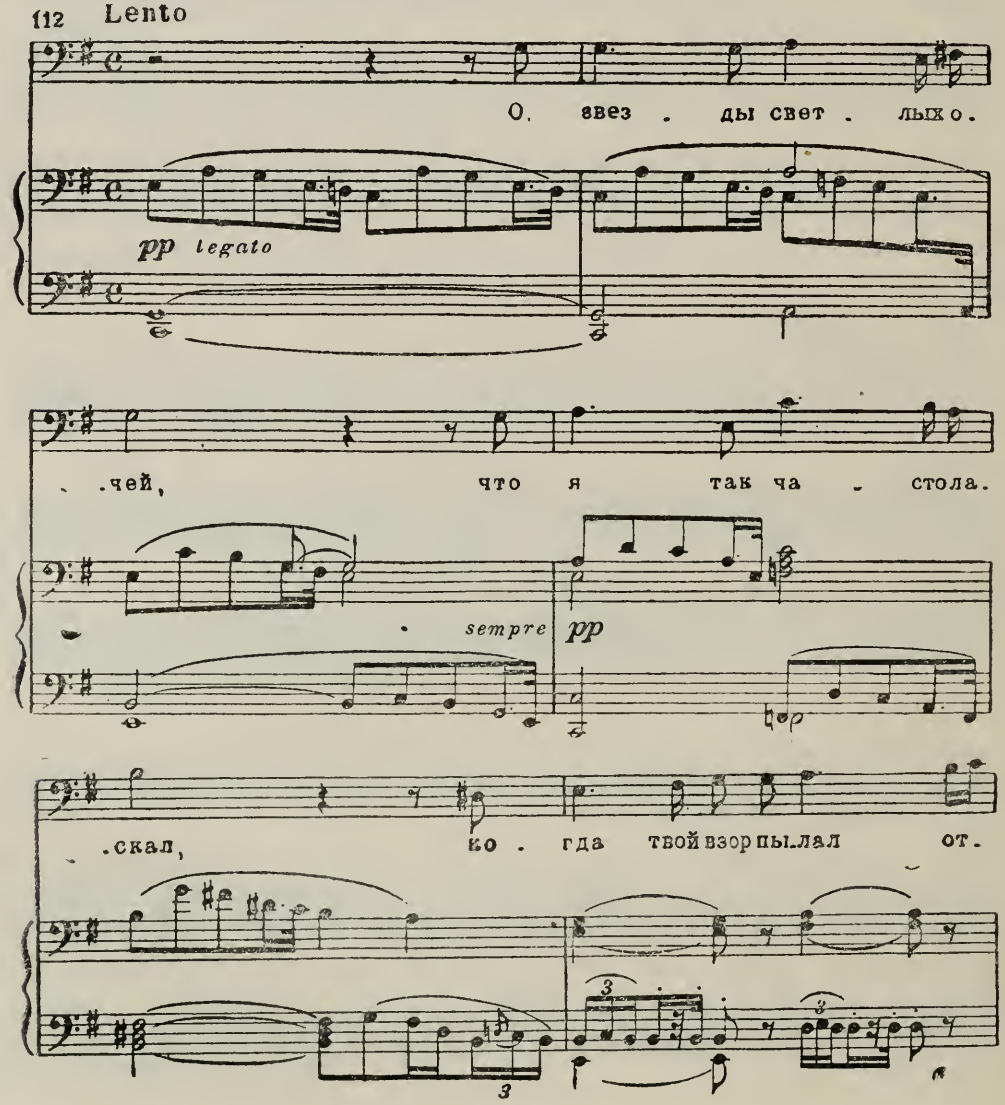


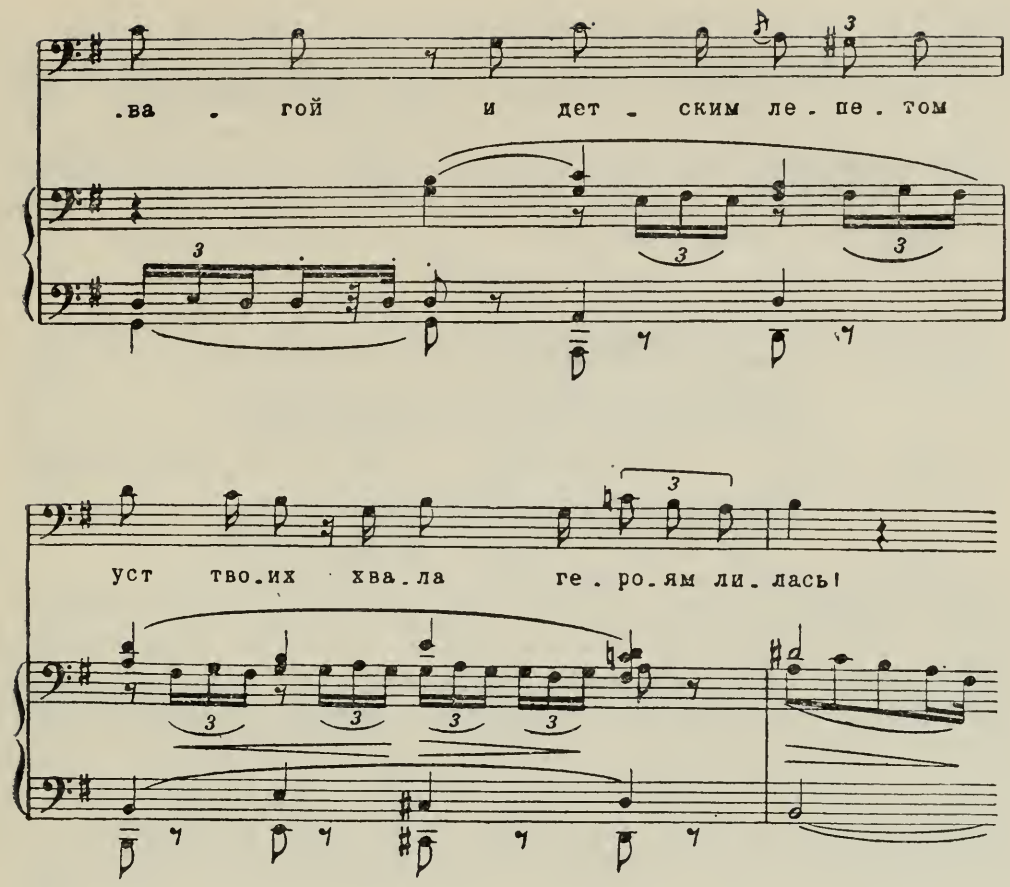
Когда Вотан говорит Брюнгильде, что ее освободит лишь тот, кто свободней самого бога (то есть Зигфрид), в оркестре и частично в вокальной партии звучит лейтмотив Зигфрида-героя:



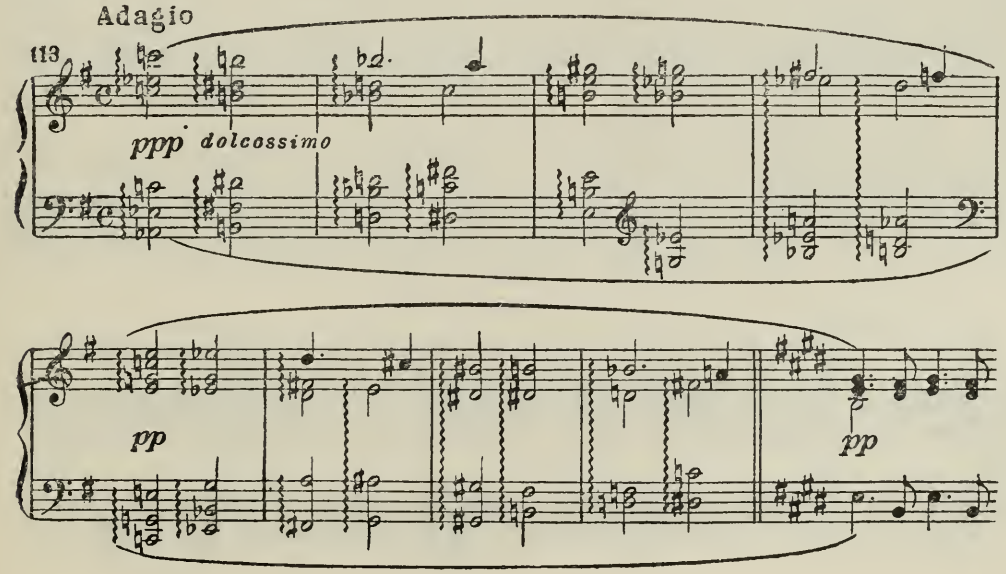


Вотан долго держит свою дочь в объятиях и проникновенно, с большим внутренним волнением, посылает последнее «прости» ясным звездам ее очей. Вокальная партия здесь приобретает характер глубокой и проникновенной лирики, оркестровым сопровождением служит та нежная песня, которой дальше огонь убаюкивает Брюнгильду, охраняя ее волшебный, зачарованный сон:

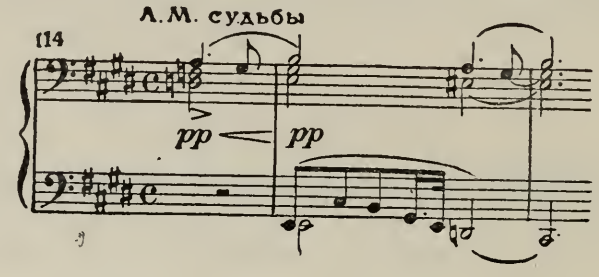




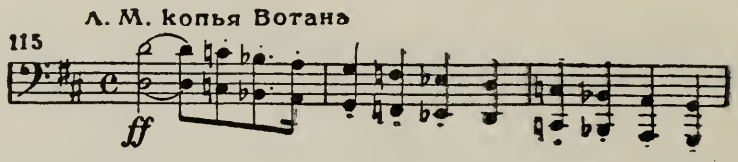
Долгим поцелуем в глаза Вотан усыпляет Брюнгильду и укладывает ее на холме под сенью густой ивы. В оркестре красивые хроматически-нисходящие ряды аккордов (сначала деревянные духовые, а затем струнные) передают этот волшебный сон валькирии:



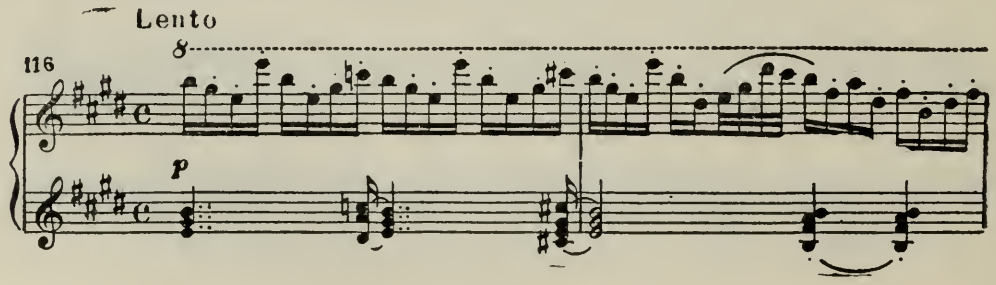
Эта хроматическая последовательность становится с этих пор лейтмотивом зачарованного сна Брюнгильды. Дальше в оркестре в теплом и сочном тембре струнных (виолончели, альты и скрипки в низком регистре) проходит проникновенная мелодия прощания Вотана с Брюнгильдой. В конце этого эпизода в валторнах, а затем в тромбонах pianissimo звучит мрачный, зловещий лейтмотив судьбы, появляющийся в наиболее трагических моментах драмы:

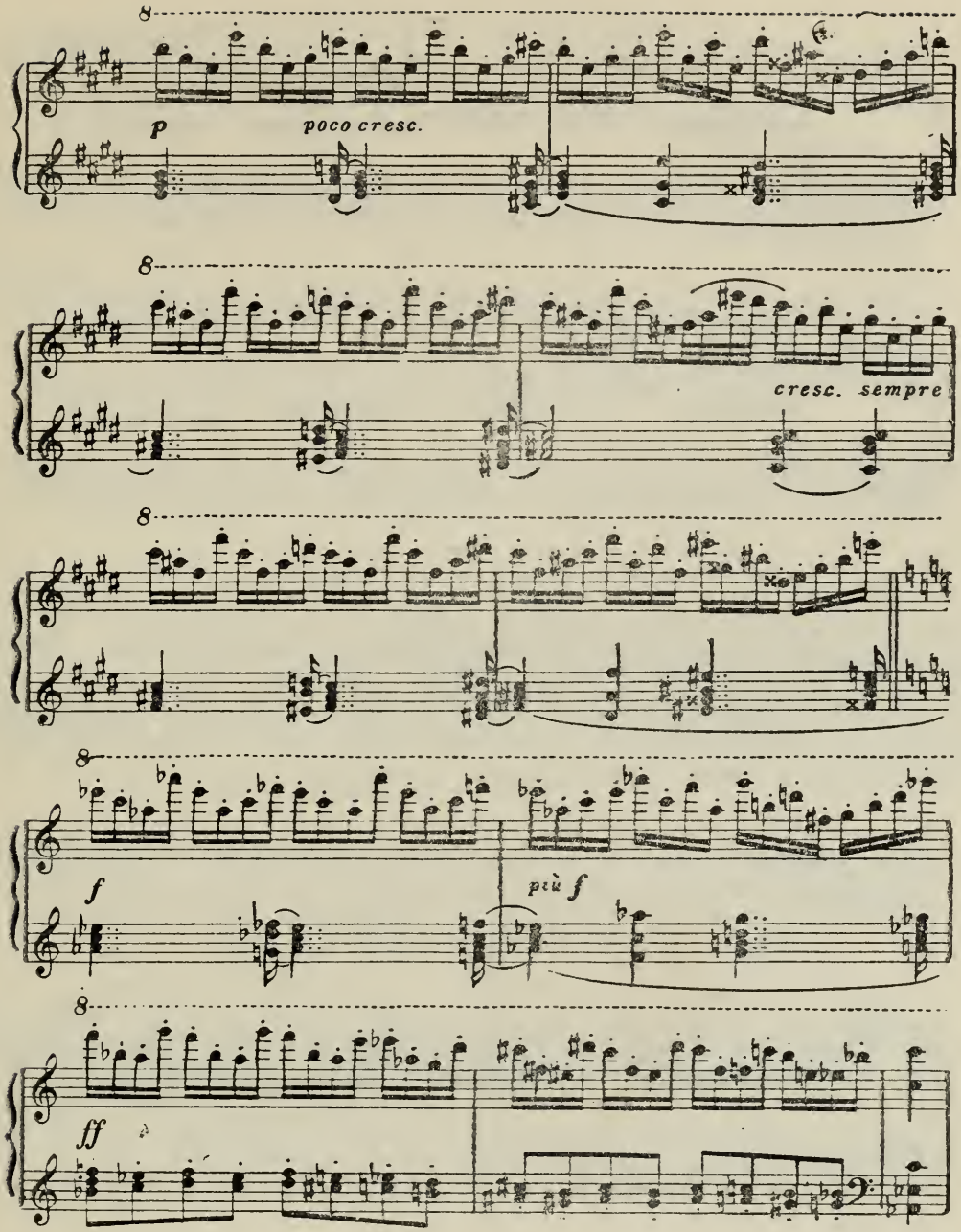


Вдруг Вотан выходит из состояния грустной задумчивости, торжественно и решительно выступает на середину сцены, протягивает свое копье и вызывает к себе бога огня Логе, требуя от него, чтобы он разлил вокруг Брюнгильды волны огня. Кто пройдет сквозь огонь, тот станет ее мужем. Этот последний эпизод сцены начинается мощным, ритмически четким нисходящим лейтмотивом копья Вотана:

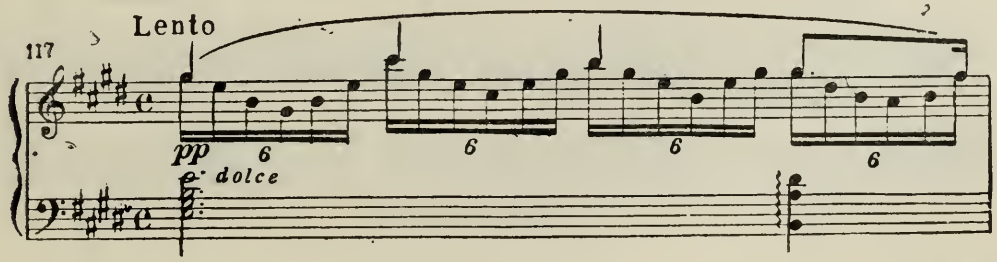


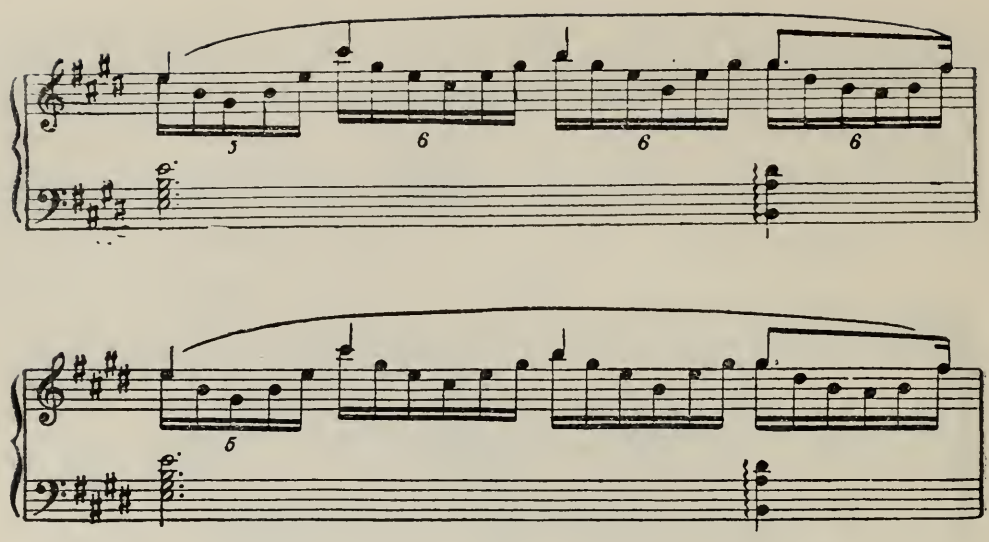
Троекратным ударом копья о камень Вотан вызывает сноп огня, который постепенно разгорается в яркое пламя. Колеблющиеся и трепещущие языки пламени разливаются по краю обрыва и окружают скалу спящей Брюнгильды плотным, непроницаемым кольцом. По музыке—это прекрасная симфония огня. Лейтомив огня здесь широко развивается и приобретает особую красочность и яркость благодаря роскошной инструментовке: пышные фигурации струнных, к которым присоединяются шесть арф и вся группа деревянных духовых, изображают вечно колеблющееся пламя.



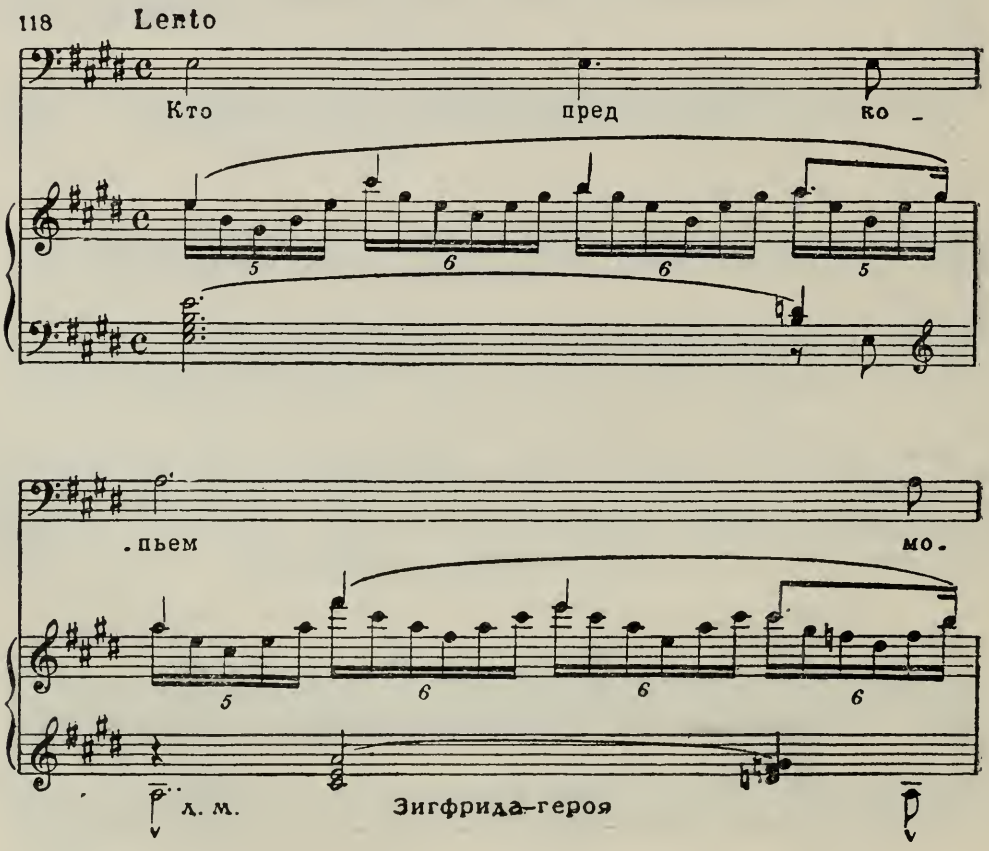


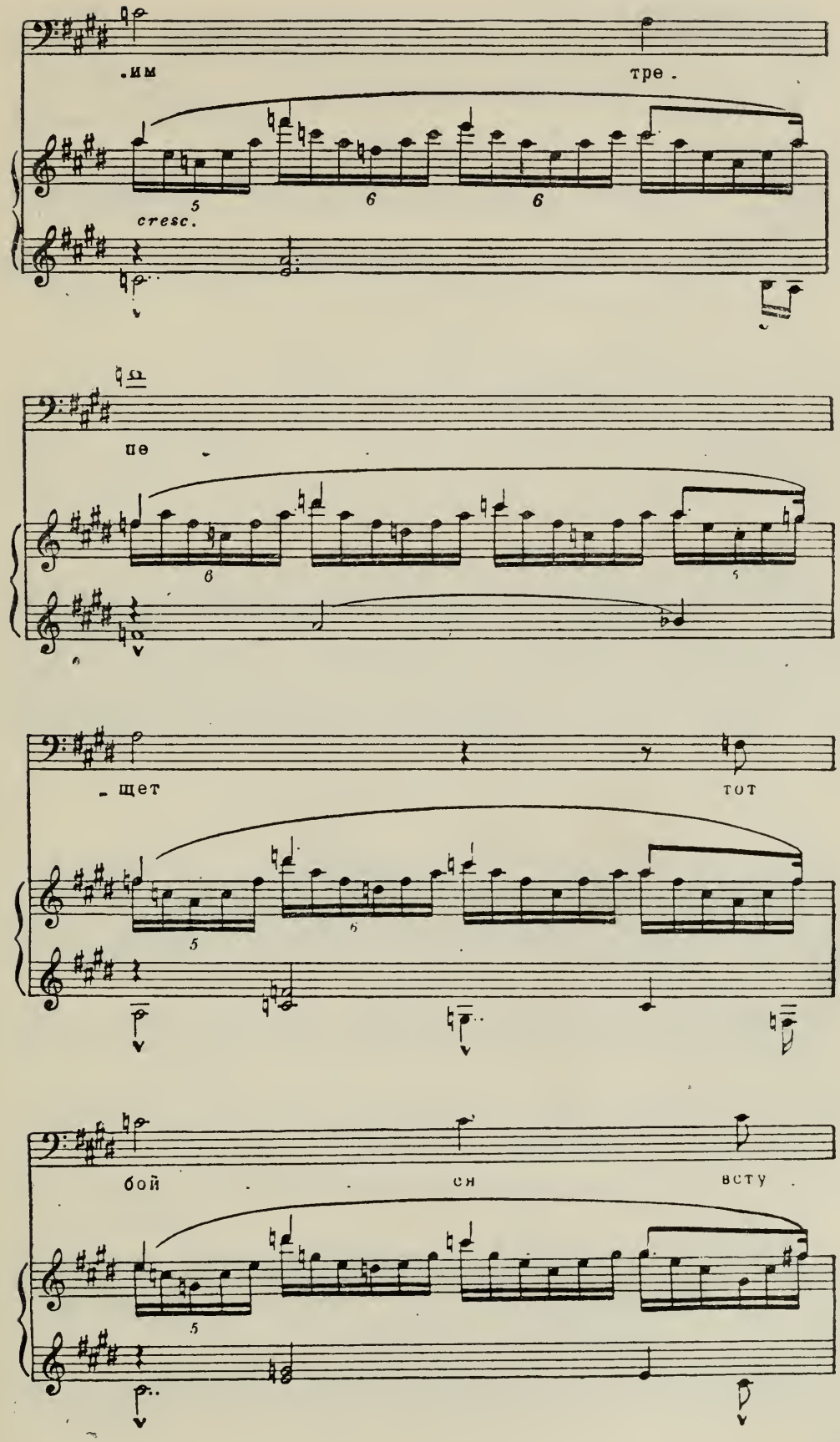
Хроматически нисходящий лейтмотив волшебного сна Брюнгильды на фоне тех же фигураций, изображающих колеблющееся пламя, приводит к нежной мелодии, которой огонь как бы убаюкивает спящую валькирию:

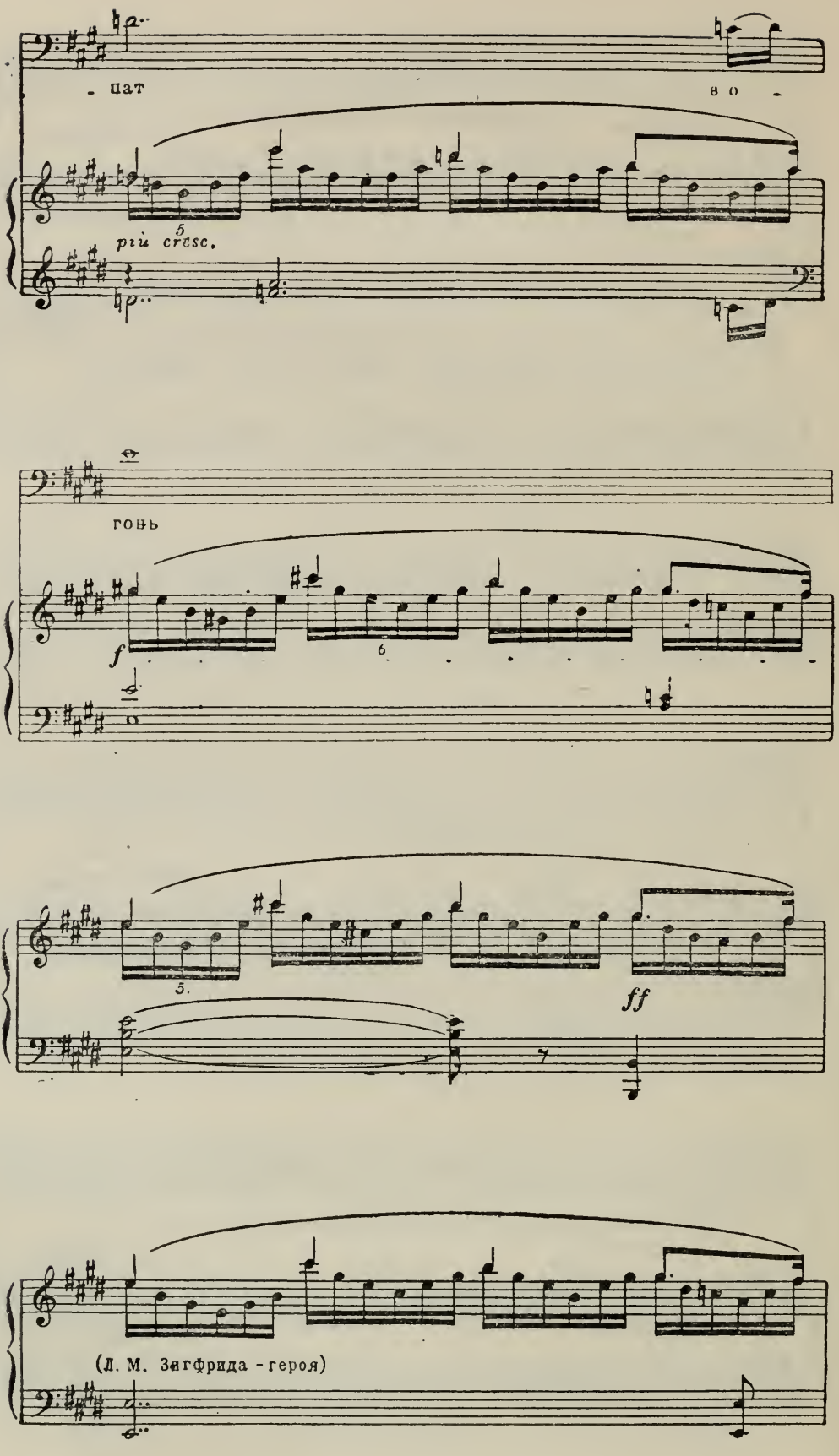


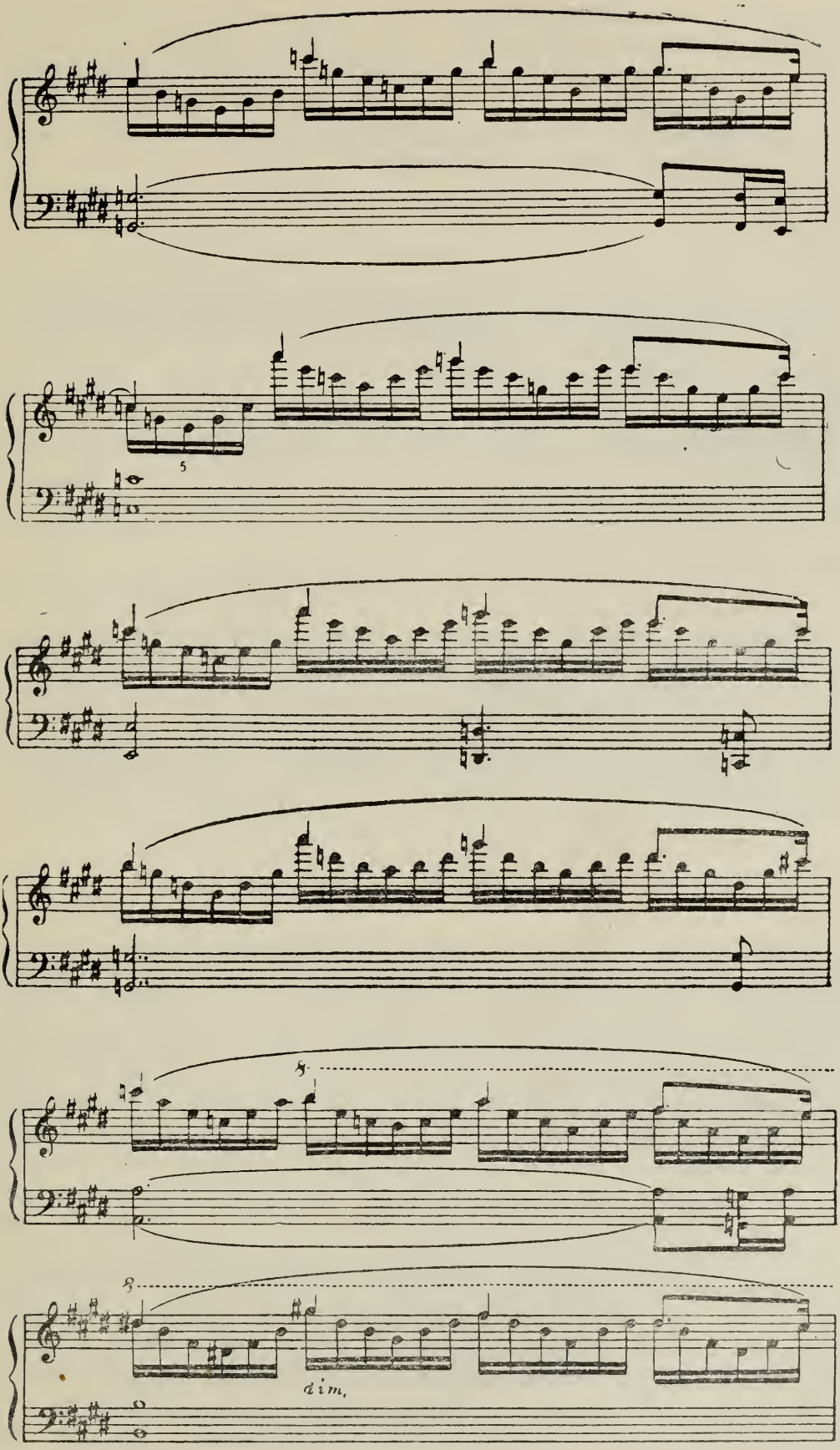


Кто страшится копья Вотана, никогда не пройдет сквозь этот огонь. Свершить этот подвиг сможет лишь один Зигфрид. Поэтому, предвосхищая будущие события, в медных духовых инструментах появляется мощный лейтмотив Зигфрида-героя, контрапунктируя с мотивами огня:

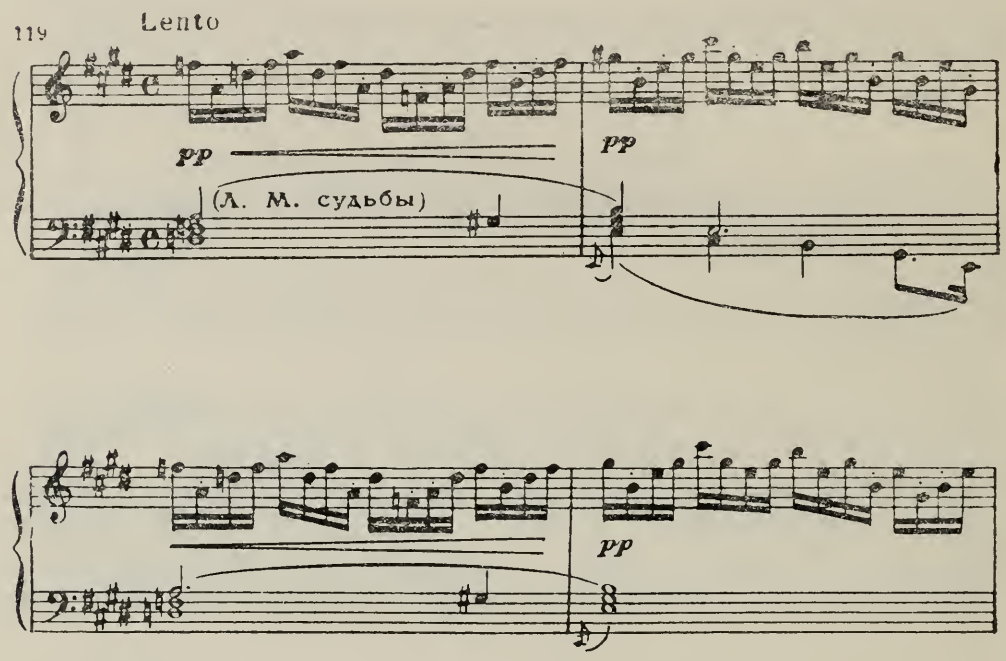



.им
тре .
cresc.
пе
- щет
тот
бой
сн
всту


- пат
в о -
5
più cresc.
говь
f
6
5.
ff
(Л. М. Зигфрида - героя)


5
8
8
dim.

Вся эта симфоническая картина полна необычайной оркестровой динамики благодаря непрерывно движущейся сложной звуковой ткани. Колорит ее светлый и яркий, что усугубляется тональностью Ми мажор. Лишь вплетающийся в последних тактах зловещий и грозный лейтмотив судьбы напоминает о совершающейся трагедии:



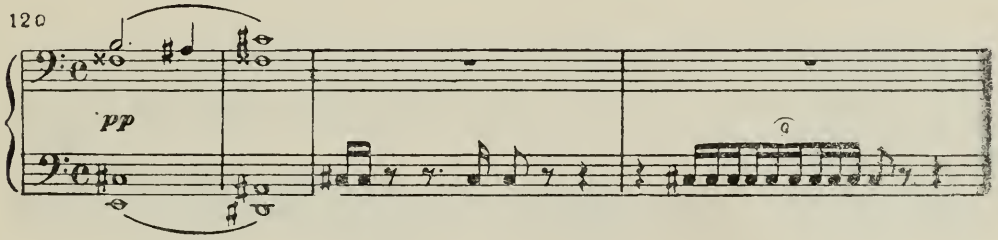
Похоронный марш на смерть Зигфрида. Третье действие «Заката богов». Зигфрид умирает, убитый Хагеном, вонзившим ему в спину свое копье. Наступила ночь. Вассалы поднимают тело Зигфрида и медленно, торжественно уносят его во дворец Гибихунгов под звуки похоронного марша. Этот похоронный марш можно считать трагическим итогом, симфоническим обобщением всей тетралогии. По своей трагедийной мощи — это одно из самых потрясающих произведений во всей мировой траурной музыке и производит на слушателя неизгладимое впечатление. Несомненно, симфоническим прообразом этого похоронного марша является вторая часть (тоже похоронный марш) из третьей (Героической) симфонии Бетховена. Но драматургическая роль и идейная сущность обоих маршей глубоко различна, даже противоположна: у Бетховена смерть героя вызывает великую народную скорбь, но то дело, за которое он отдал свою жизнь, торжествует в победно-ликующем, мощном финале симфонии. У Вагнера же

смерть героя — это всеобщая гибель, мировая катастрофа. У Бетховена — оптимистическая, у Вагнера — пессимистическая идейная концепция — уничтожение всего живого и прекрасного и торжество смерти.

Весь симфонический эпизод состоит из многих лейтмотивов, главным образом относящихся к героическому и трагическому роду Вельзунгов, последним отпрыском которого является Зигфрид. Поэтому следует считать марш посвященным не только смерти Зигфрида, но и гибели всего трагического рода. Замечательно то, что обилие лейтмотивов на протяжении сравнительно небольшого симфонического отрывка отнюдь не приводит к механическому нанизыванию их друг на друга; напротив, в том и состоит гениальное дарование и мастерство Вагнера-симфониста, что следование лейтмотивов одного за другим обусловлено не только программным замыслом, но и внутренней логикой тонального и интонационного развития; в результате создается образно-смысловое единство и монолитность целого.

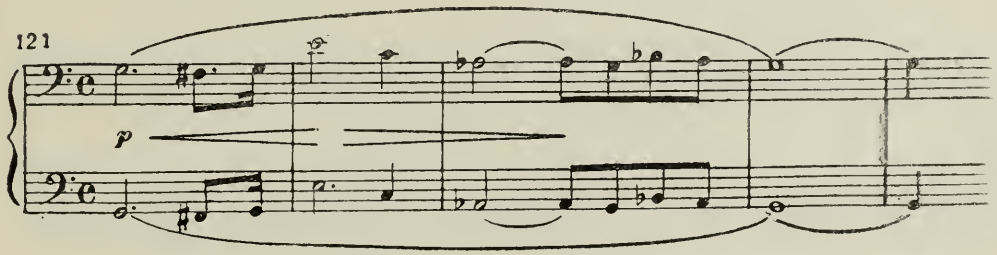
Мрачным мотивом судьбы в тромбонах pianissimo начинается похоронный марш:

120



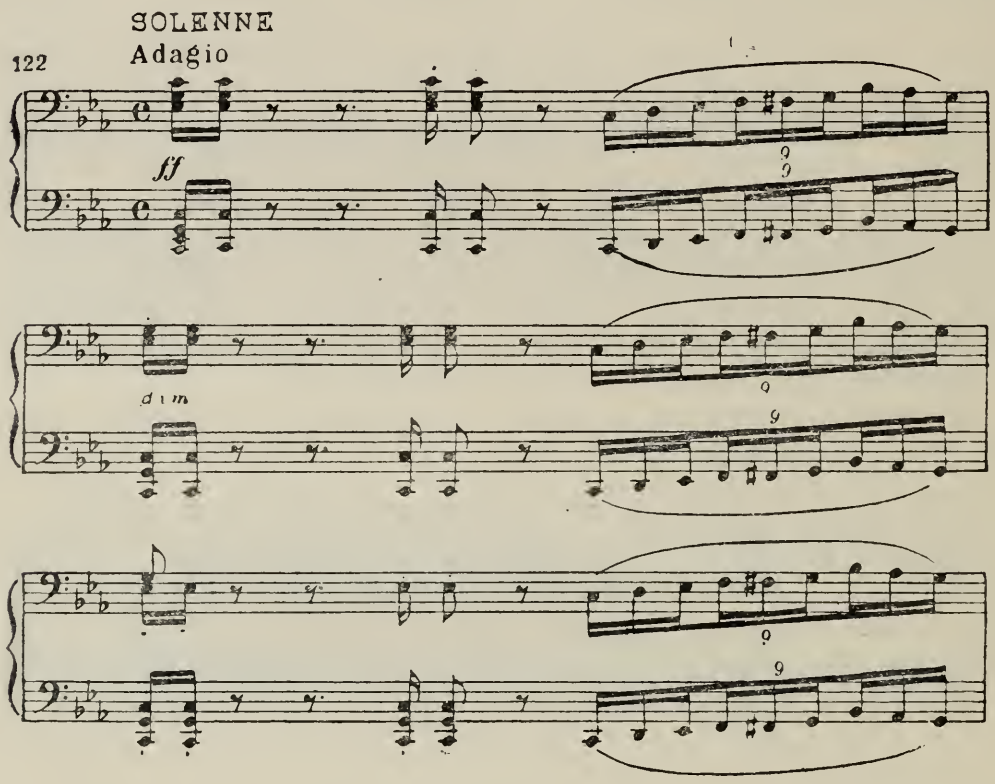
Глухо и зловеще отбивают дробь литавры. Создается впечатление напряженного ожидания чего-то жуткого, страшного, неотвратимого. Медные духовые (валторны и квартет вагнеровских туб), а затем деревянные играют трагический лейтмотив страдания Вельзунгов. Этот лейтмотив носит декламационный характер,—характер инструментального речитатива и заключает в себе черты философского размышления:

121

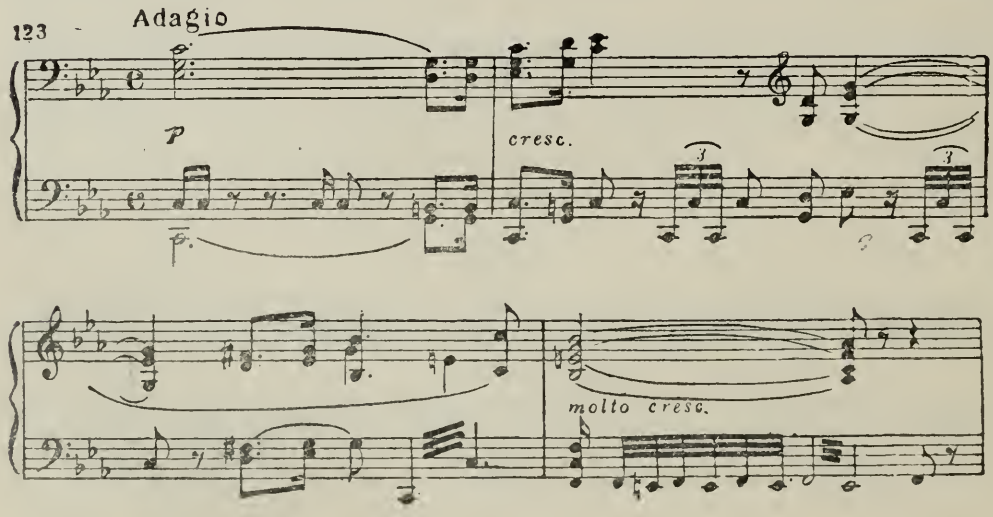


Так же глухо рокочут литавры. Постепенно устанавливается основная тональность до минор. Вступительная часть закончена, начинается собственно марш.

Торжественно и скорбно у низких струнных и медных духовых инструментов звучит потрясающий по своей трагической силе лейтмотив смерти:

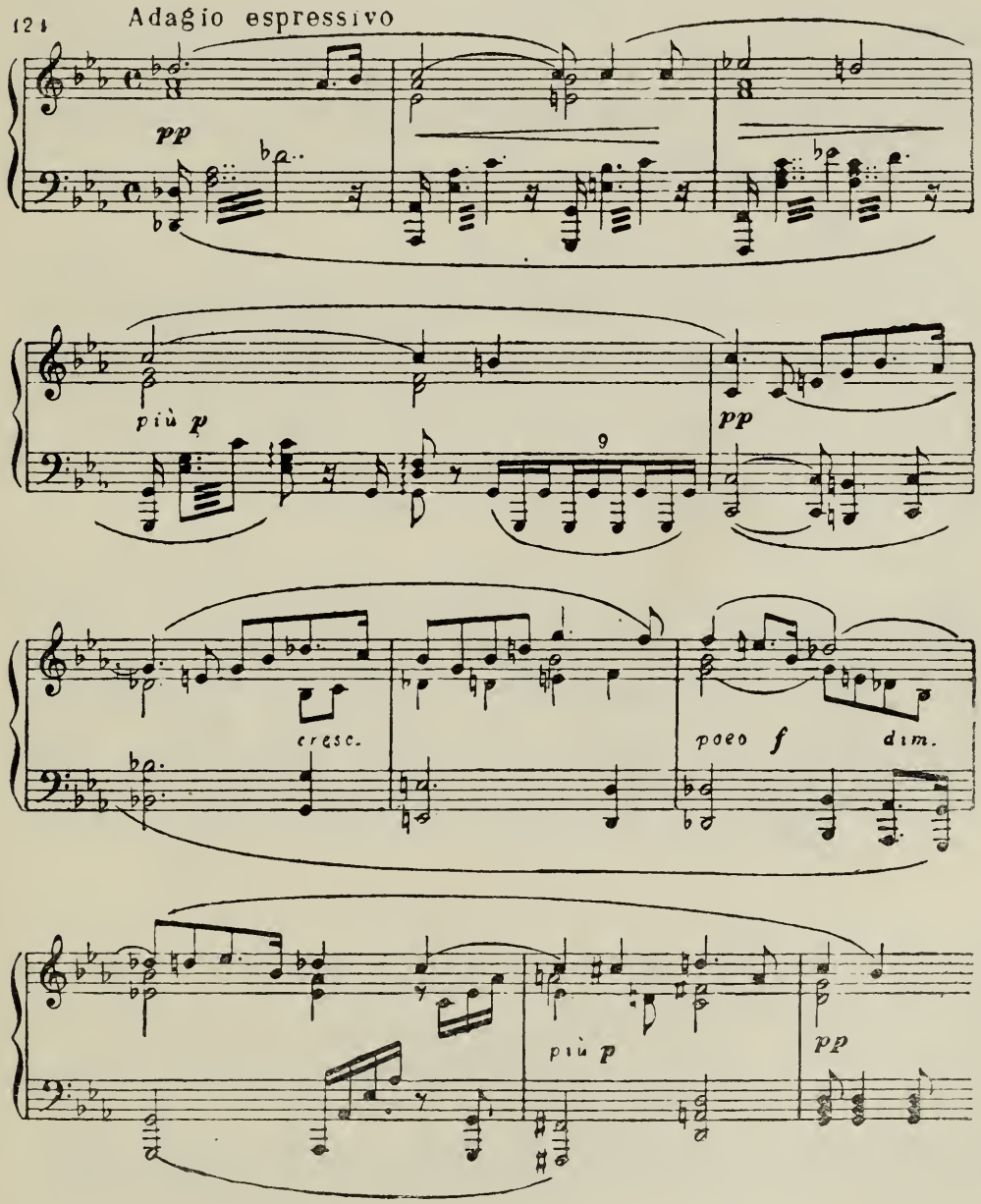


сменяющийся лейтмотивом героического рода Вельзунгов:

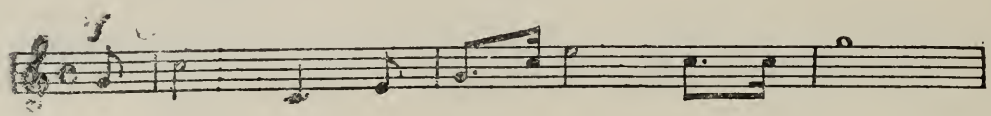


В этом лейтмотиве героический характер создается пунктирным ритмом марша, элементами фанфарности. Но минорный лад (до минор), ниспадающая интонация в последнем каданс, инструментовка (квартет туб) — все это придает ему в высшей степени трагический смысл: героический род Вельзунгов отмечен печатью обреченности.

Следующие лейтмотивы составляют контраст к приведенным: это — группа лейтмотивов любви Зигмунда и Зиглинды (родителей Зигфрида). Исполняемые английским рожком и гобоем, они вносят в музыку марша элемент лирический; но и они в общем контексте марша приобретают трагический оттенок:



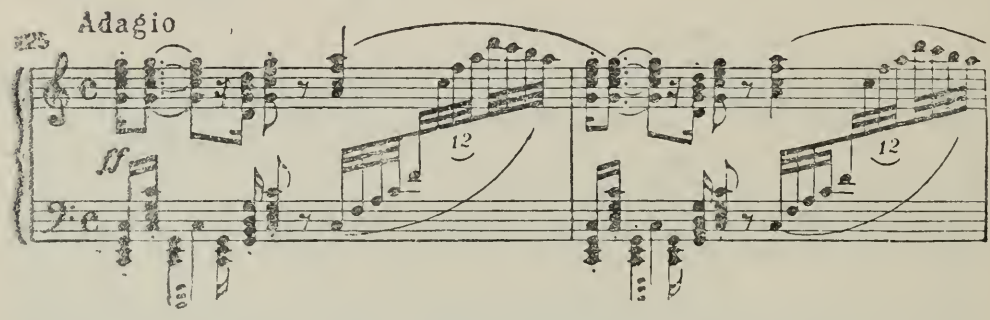
Дальше следует небольшой разработочный эпизод, развивающий лейтмотивы смерти и страдания Вельзунгов. Прорезая всю массивную оркестровую ткань, в партии трубы с большой силой и остротой (в До мажоре) звучит лейтмотив меча—того самого меча, который некогда Зигмунд извлек из ствола ясеня, который был разбит в бою с Хундингом и который снова был скован Зигфридом:



Целиком построенный на звуках до-мажорного трезвучия, он представляет собой простую фанфару. Его появление в оркестре в острой и пронзительной звучности трубы в связи с соответствующими сценическими положениями всегда ассоциируется с представлением о режущем лезвии твердой стали.

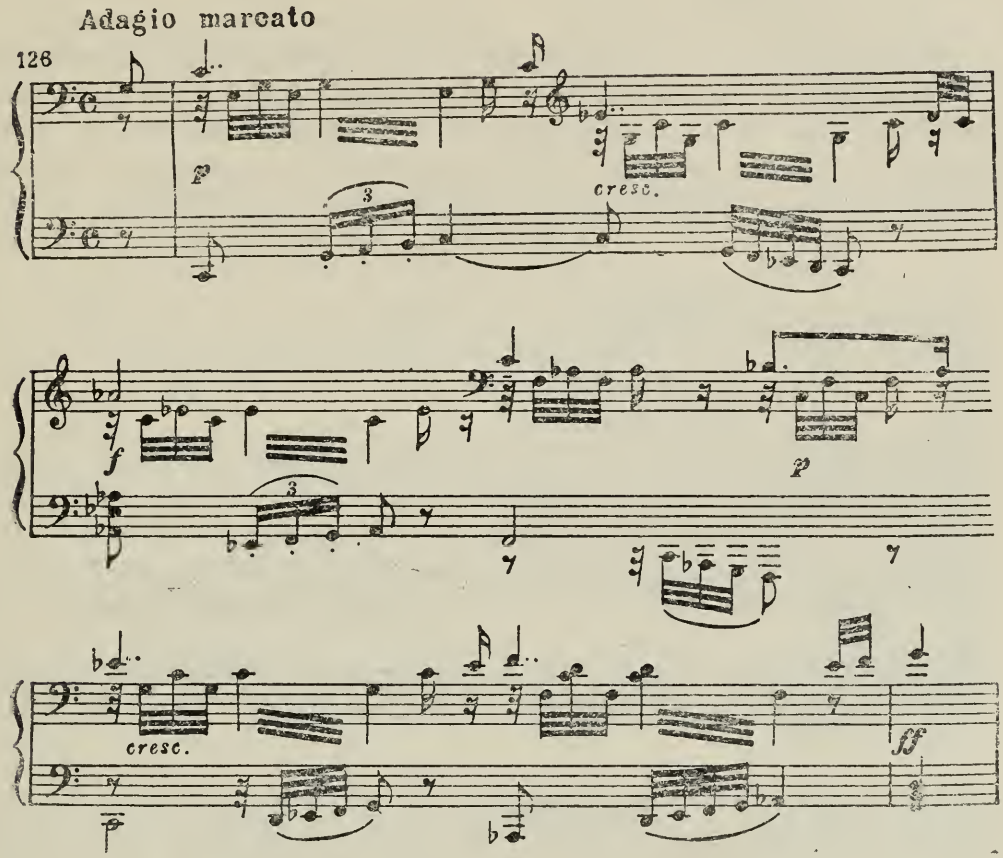
В музыке похоронного марша — это светлый и героически-победный контраст, еще больше подчеркивающий мрачное и трагическое содержание марша.

В до мажоре, fortissimo, в tutti громадного оркестра с участием всей меди, многих ударных (литавры, тарелки, барабан, треугольник) и шести арф мощно возглашается измененный в ладовом (мажор вместо минора), динамическом и фактурном отношении лейтмотив смерти:

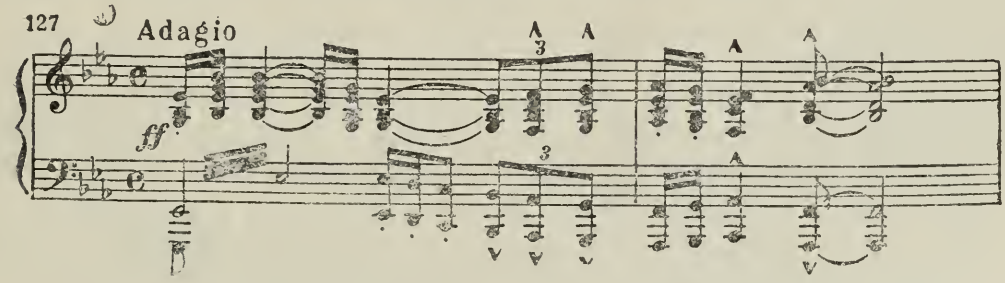


Эта трансформация лейтмотива смерти коренным образом меняет его образный смысл; она превращает его из мрачного и трагического в победно-ликующий, героический. Умер ведь не обыкновенный человек, а «светлейший в мире герой», как называет его Брюнгильда. Он и в смерти остается героем. Об этом ясно говорит появляющийся тут же в валторнах и басовой трубе лейтмотив Зигфрида-героя. Но после предшествующего ослепительного мажора его минорный лад особен-

но подчеркивает трагическое начало в образе светлого, но обреченного героя:



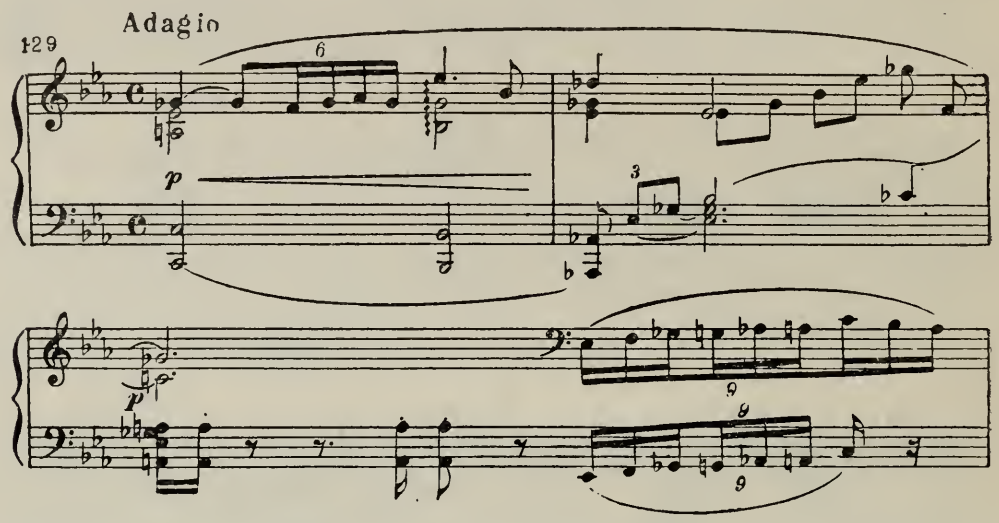
Далее появляется еще один героический лейтмотив, звучащий fortissimo в группе медных инструментов:



Это—не новый лейтмотив. Он происходит из юношески задорного лейтмотива рога Зигфрида.

Но он приобретает иной образный смысл благодаря изменению ритма, фактуры и динамики. Он становится как бы героически возмужавшим [1].

Дальше новый контраст: в партиях кларнета и английского рожка мягко и нежно звучит лейтмотив любви Зигфрида и Брюнгильды с характерным группетто перед ходом на сексту вверх. Но этот мотив не один. Он сопровождается измененным мотивом смерти, глухо звучащим в струнных. Смысл этого в роковой обреченности любви светлых героев:



С этого момента все погружается в мрак смерти и забвения. Лейтмотив проклятия кольца в басовой трубе, как грозный символ, напоминает о первопричине гибели того героя, который нес с собой свет и радость бытия.

В какой же форме написан этот похоронный марш? Какова его композиционная структура? При внимательном рассмотрении можно здесь разграничить две части (не считая вступления и заключения), между которыми имеется разработочный эпизод. В первой части находятся лейтмотивы Зигмунда и Зиглинды (мотивы геройства Вельзунгов, любви Зигмунда и Зиглинды), во второй части — лейтмотивы Зигфрида и Брюнгильды (мотив Зигфрида-героя, измененный мотив рога Зигфрида, мотив любви Зигфрида и Брюнгильды). Общим для обеих частей является лейтмотив смерти (измененный, динамизированный во второй части). В среднем, разработочном эпизоде ярко и резко звучит лейтмотив меча. Отмеченные две части можно рассматривать как экспозицию и репризу, в которых одна тема общая (лейтмотив смерти, динамизированный в репризе), а в остальных темах произошла замена; вместо лейтмотива геройства Вельзунгов в экспози-

[1] В таком виде этот лейтмотив уже звучал в первом действии «Заката богов», в сцене прощания Зигфрида с Брюнгильдой.

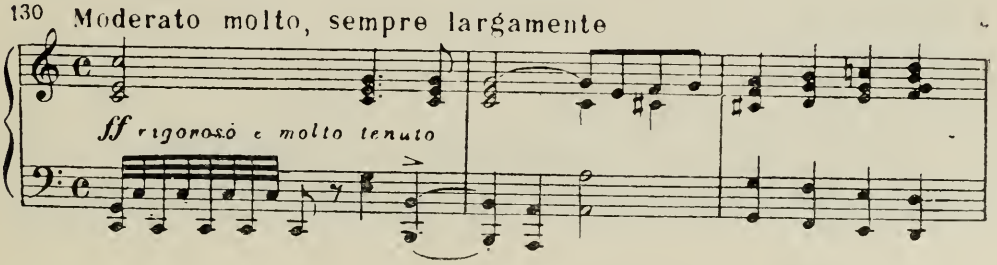
ции — лейтмотив Зигфрида-героя в репризе (отметим общую тональность—до минор); вместо лейтмотива любви Зигмунда и Зиглинды — лейтмотив любви Зигфрида и Брюнгильды.

Таким образом перед нами свободное использование принципов сонатной формы с заменой тем экспозиции другими темами в репризе, но исполняющими аналогичную смысловую функцию, а также с эпизодом в разработочной части. Вот в чем одна из существенных причин монолитного единства и целостности этого похоронного марша, несмотря на обилие составляющих его лейтмотивов.

УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

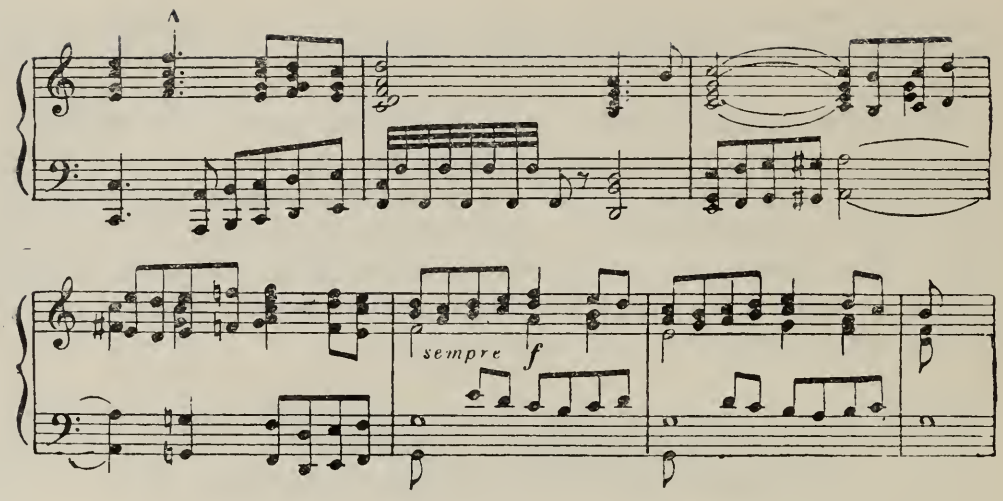
Особое место «Мейстерзингеров» в творчестве Вагнера заключается в том, что здесь он обратился не к легендарно-мифологическому, а к бытовому сюжету, связанному с историей немецкого «мейстерзанга» [1] в Нюрнберге XVI века. Бытовой сюжет [2] обусловил и частичный отказ Вагнера в этой опере от крайностей своей реформы и возврат к закругленным оперным формам (песни, ансамбли, хоры), сочетающимся с непрерывностью симфонического развития и с системой лейтмотивов.

Здесь Вагнер возвращается к большой увертюре в сонатной форме, состоящей из важнейших тем оперы, воплощающей ее основное содержание и симфонически обобщающей ее драматическую идею. Главная партия экспозиции состоит из трех различных тем: 1) маршеобразной, несколько тяжеловесной темы мейстерзингеров — этих степенных и самодовольных немецких бюргеров:

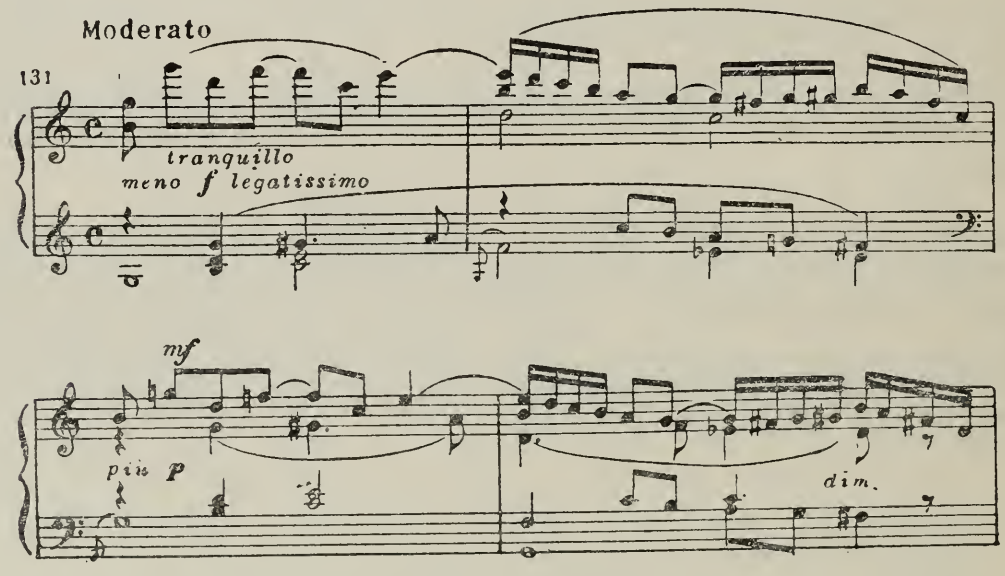


[1] «Мейстерзанг» — мастерство пения. В городских ремесленных цехах средневековой Германии культивировалось музыкально-поэтическое искусство, для которого существовал ряд правил и законов. Овладевший этими законами получал звание мейстерзингера (мастера пения).

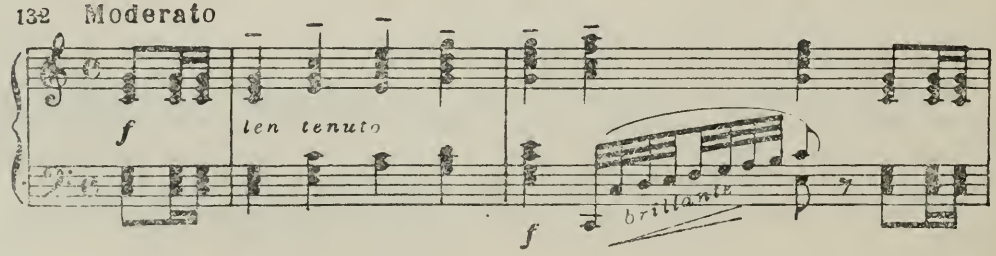
[2] Краткое изложение содержания «Мейстерзингеров» см. в приложении.

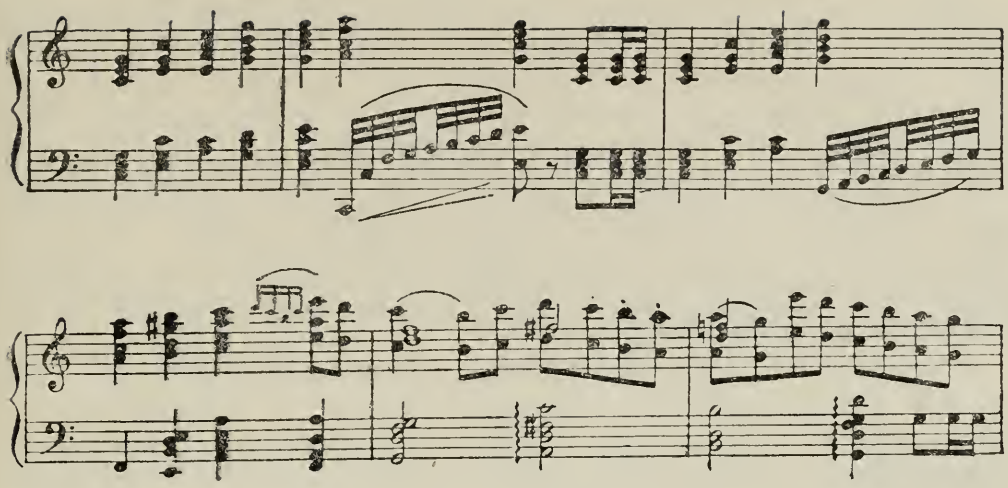


2) лирической темы, характеризующей поэтический образ Вальтера и его любовь к Еве:

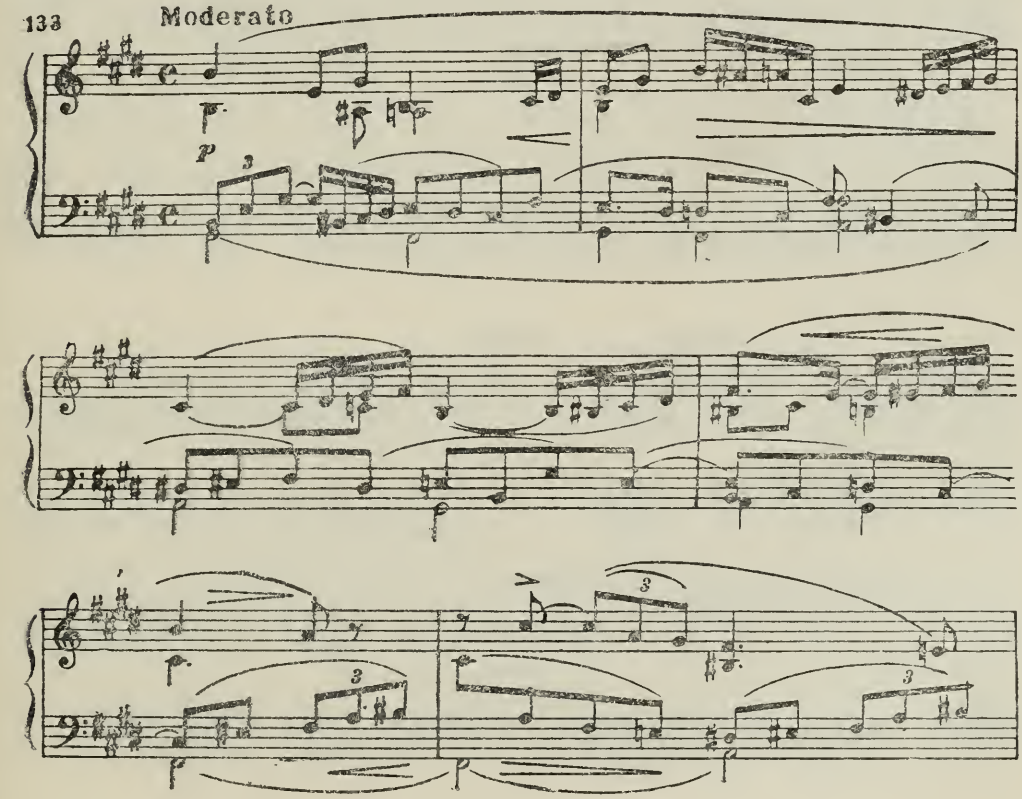


и 3) другой, тоже маршеобразной темы, мейстерзингеров, заимствованной из подлинных напевов мейстерзингеров:



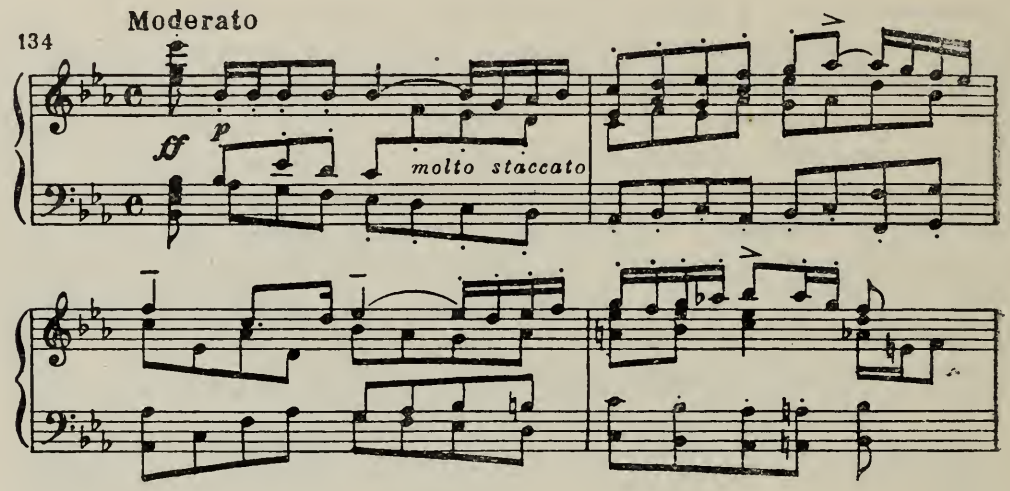


Таким образом в пределах главной партии имеется контраст: грузным и мерно шествующим в движении марша темам мейстерзингеров противопоставляется лирическая и как бы парящая тема Вальтера. Весь большой раздел главной партии имеет обширное мощное заключение, представляющее собой развитие элементов первой темы мейстерзингеров. После небольшой связующей партии, характеризующей страстный любовный порыв Вальтера к Еве, наступает побочная партия. Тема побочной партии заимствована из песни Вальтера на состязании певцов. Это—чудесная, свободно текущая лирическая мелодия, полная нежной страсти и пылкости:

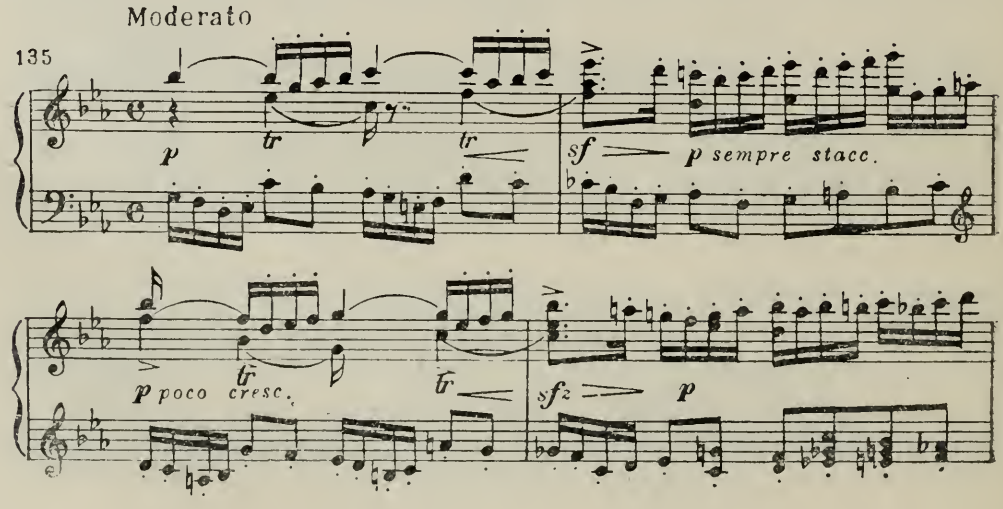


Тема эта контрастирует с основным материалом главной партии не только в мелодическом, но и в тональном отношении: главная партия написана в До мажоре (тональность увертюры в целом), побочная партия — в Ми мажоре. Возникает характерное терцовое сопоставление тональностей: маршевая поступь в первой (до-мажорной) теме и мягкая, лирическая песенность во второй (ми-мажорной) теме. В своем развитии при помощи восходящих секвенций побочная партия достигает большой страстности и пылкости выражения и вливается в разработку.

Разработка носит скерцозный, шутливый характер, связанный с комедийными образами оперы. В деревянных духовых звучит первая тема главной партии, но в уменьшении и staccato:

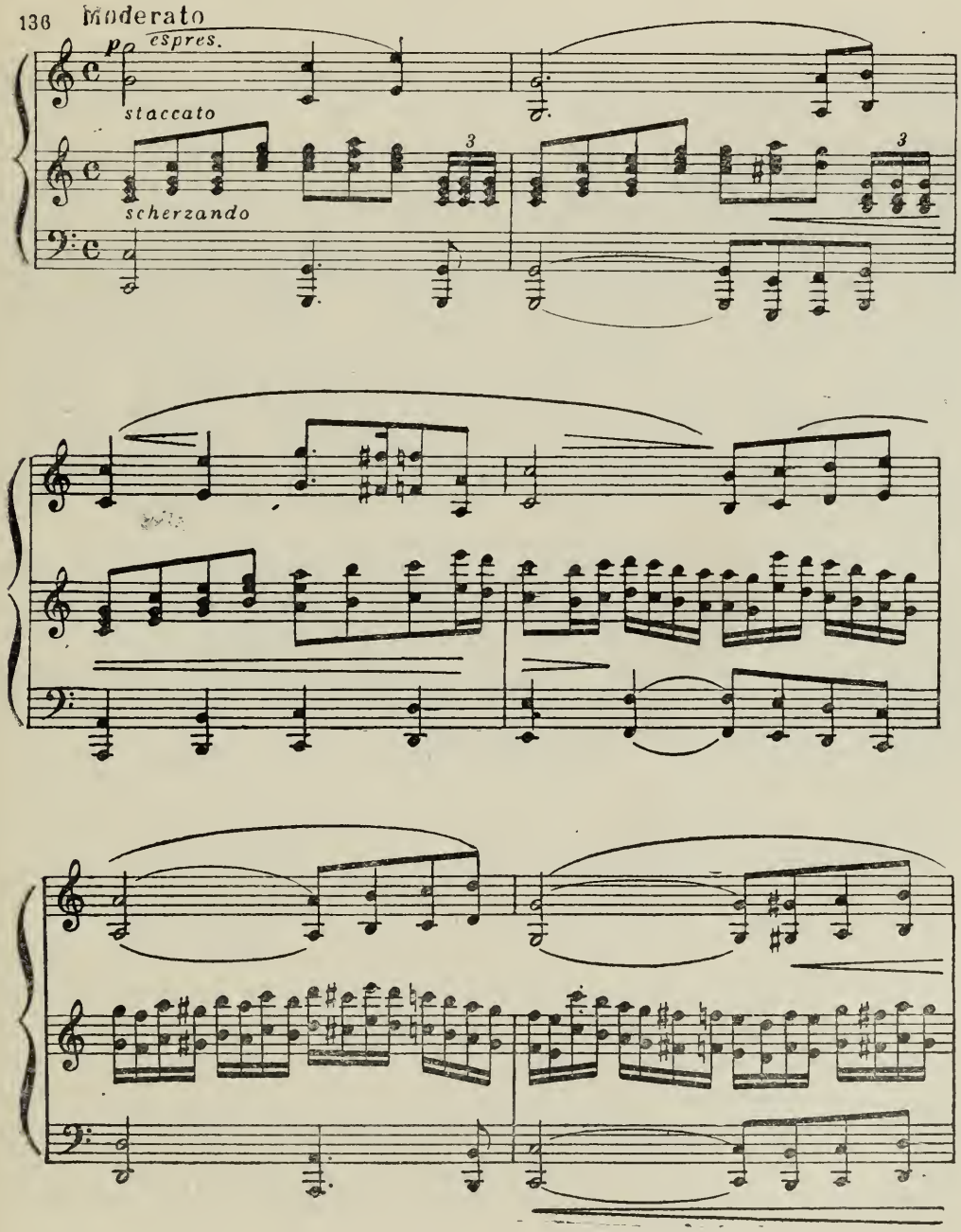


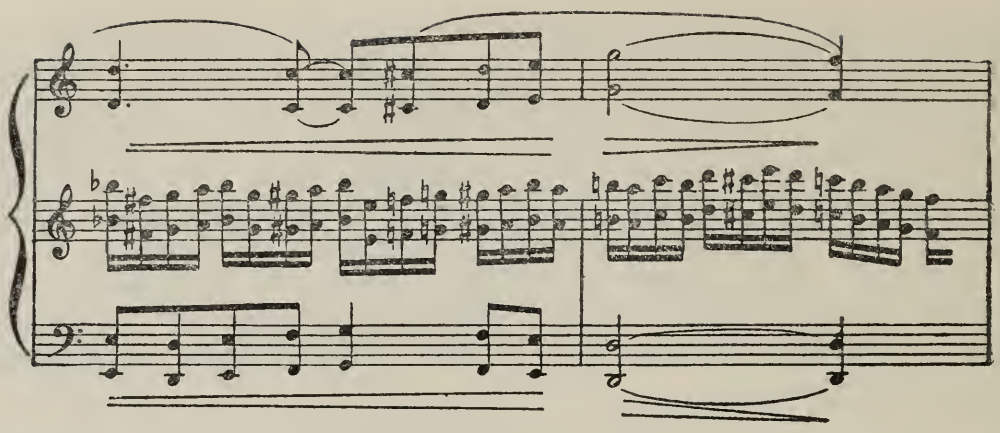
В таком виде она характеризует не старых, почтенных мейстерзингеров, а учеников. Чрезвычайно шутливо и даже саркастически-насмешливо следующее место:



Этой музыкой Вагнер изображает насмешку над глупым и бездарным Бекмессером, претендующим на роль жениха Евы. Поразительно полифоническое мастерство Вагнера, с которым он соединяет две различные темы. В верхнем голосе не трудно видеть скерцозную трансформацию одного из элементов главной партии. Трели струнных и деревянных духовых способствуют созданию образа шутливой насмешки.

Весьма своеобразно и необычно решена реприза в сонатной форме. Вместо последовательного изложения тем главной и побочной партий они звучат одновременно, соединяясь контрапунктически:





Скрипки с виолончелями, удвоенные кларнетом и валторной, играют побочную партию (мелодию из песни Вальтера); контрабасы, фагот и туба в это же время проводят первую тему главной партии (мотив мейстерзингеров); в других струнных и деревянных звучит третья тема главной партии (второй мотив мейстерзингеров), но в уменьшении и staccato, что придает ей скерцозный характер. Такой прием контрапунктического соединения главной и побочной партий в репризе не только демонстрирует громадное полифоническое мастерство Вагнера, но имеет определенный смысл, связанный с драматической идеей оперы: единение нового, передового искусства, свободного творчества (мотив Вальтера) — с установленными традициями мастерства (оба мотива мейстерзингеров).

Вся большая заключительная часть увертюры построена на широком полифоническом развитии элементов основного тематического материала, подводящем к мощному, торжественно-ликующему утверждению обеих маршеобразных тем мейстерзингеров. Все это оставляет впечатление света, радости, могучего ликования жизненных сил.

ИОГАННЕС БРАМС

1833-1897

Наряду с Рихардом Вагнером творческой фигурой крупнейшего значения в немецкой музыке второй половины XIX века является Иоганнес Брамс. Творчество Брамса и творчество Вагнера знаменуют различные, во многом противоположные направления и тенденции развития немецкого музыкального искусства. Брамс по сравнению с Вагнером разрешал иные творческие задачи, преследовал иные художественные цели. В отличие от Вагнера, целиком принадлежащего Германии и германской культуре, Брамс, родившийся и воспитавшийся в Германии, значительной частью своего творчества был связан с Австрией, с Веной; в отличие от Вагнера, посвятившего себя целиком музыкальной драме, Брамс опер не писал и не интересовался этим видом творчества; Брамс также не питал особых симпатий к программной музыке типа Берлиоза и Листа. Но, идя другими путями, Брамс создал произведения симфонической, камерной, фортепианной и вокальной музыки, занявшие достойное место в классическом музыкальном наследии, основанные на жизненных традициях народного творчества и национальной немецкой классики. Как и творчество Вагнера, но в других отношениях, творчество Брамса принадлежит к высшим достижениям немецкой музыки второй половины XIX века.

Твердая опора Брамса на классические традиции, сохранение исторически отстоявшихся музыкальных форм—все это противостояло вагнеровской «бесконечной мелодии», ведущей к композиционной аморфности. Поэтому Брамс сделался в немецкой музыке творческим центром направления, которое выступило против всей так называемой «музыки будущего», как иронически было прозвано направление Листа в области программной музыки и направление Вагнера в области музыкальной драмы. Брамс поставил свою подпись под официаль-

ным заявлением, направленным против «музыки будущего»[1] и помещенным в 1860 году в газете «Берлинское эхо» («Berliner Echo»). Такова была, в общем, позиция Брамса в немецкой музыке.

Однако значение этой борьбы направлений не следует преувеличивать[2]. Если в XIX веке она приобретала характер достаточно острой полемики, то впоследствии, в исторической перспективе, стало ясным, что одно направление вовсе не исключает другого; что оба они дополняют друг друга и в своей совокупности дают полную картину немецкой музыкально-творческой жизни в ее ведущих, основных линиях и в ее противоречивости.

Вагнер и Брамс по основной направленности своего творчества глубоко различны, во многом противоположны. Но следует видеть не только то, что их разъединяло, но и то, что их объединяло: они оба, каждый по-своему, опирались на завоевания немецкой национальной культуры, боролись за содержательность музыки, за ее национальный авторитет. Лучшими сторонами своего творчества они в одинаковой мере принадлежат немецкой культуре и передовой культуре человечества. И не случайно музыка Брамса часто звучит на советской концертной эстраде и в радиопередачах и пользуется признанием миллионов трудящихся нашей страны.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

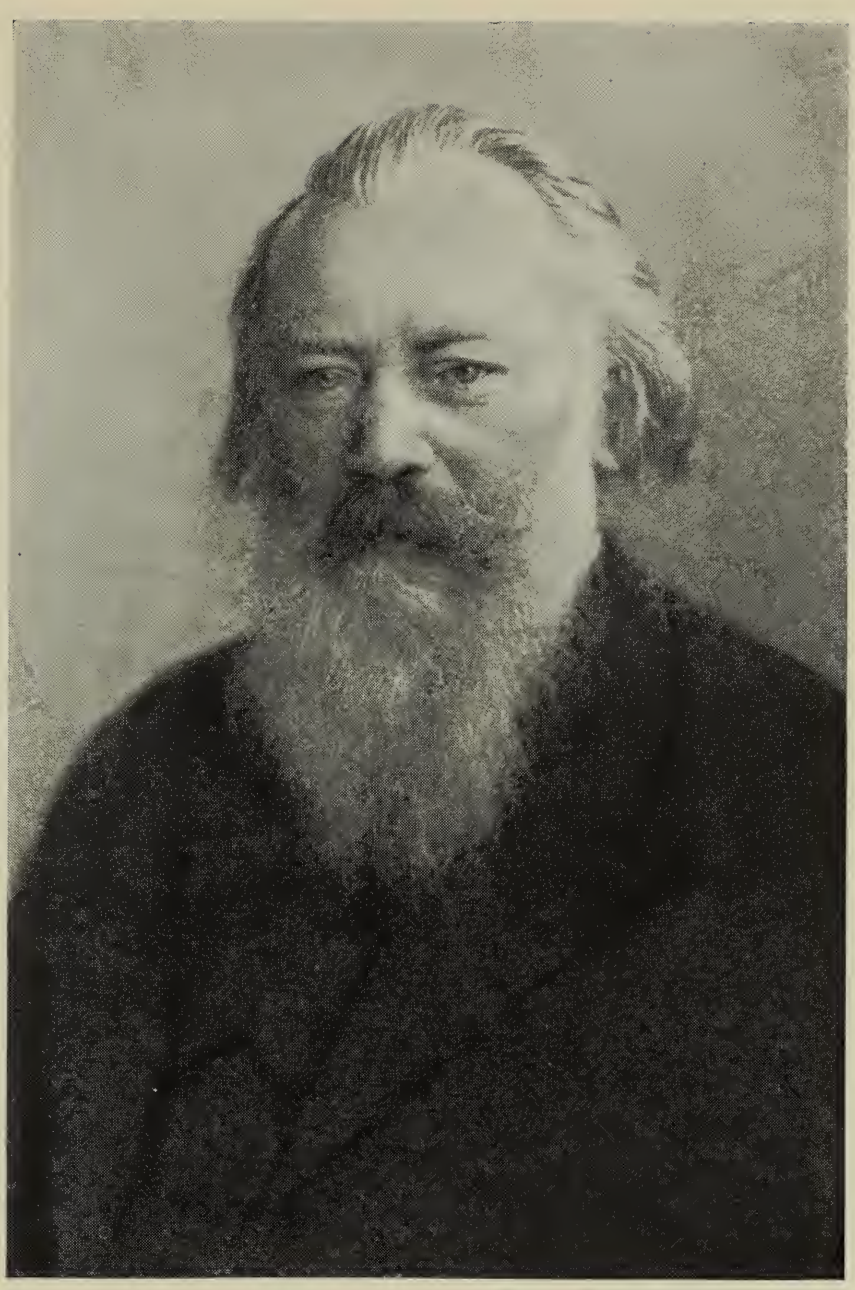
Детские и юные годы. Иоганнес Брамс родился 7 мая 1833 года в Гамбурге, в бюргерской семье. Отец его был музыкантом, играл на нескольких инструментах. В молодые годы он служил валторнистом в военном оркестре городской гвардии, а затем сделал своей специальностью контрабас и играл на этом инструменте в мелких театрах и ночных ресторанах Гамбурга.

По крайней мере до пятнадцатилетнего возраста Иоганнес Брамс безвыездно жил в Гамбурге, где получил домашнее музыкальное образование. Он учился игре на фортепиано у местных педагогов, среди которых лишь Эдуард Марксен был его единственным серьезным учителем. Однако всем тем, что мы знаем и ценим в творчестве Брамса, он был обязан не столько своим учителям (тем более, что в музыкально-учебных заведениях он не учился), сколько трудолюбию, пытливости, выдающемуся дарованию и осознанию важ-

---

[1] Выражение «музыка будущего» заимствовано из литературного произведения Вагнера «Художественное произведение будущего».

[2] Добавим, что последние десятилетия творчества Брамса (70—90-е годы) относятся уже к послевагнеровскому периоду и что в этот период это была не столько борьба против самого Вагнера, сколько против его последователей и эпигонов.



ИОГАННЕС БРАМС

ности и нужности того дела, которому он посвятил себя. И действительно, зрелые произведения Брамса свидетельствуют об овладении им вершинами художественного мастерства

Занимаясь фортепианной игрой, Брамс делал большие успехи и в короткий срок овладел инструментом настолько, что смог выступать публично в открытых концертах, где он исполнял как свои произведения, так и произведения классиков (Баха, Моцарта, Бетховена). Брамс был крупным пианистом. Если его игра не отличалась виртуозным блеском (подобно игре Листа), то в ней была большая внутренняя сосредоточенность, глубина мысли и чувства.

Еще в юношеские годы Брамсу пришлось работать в качестве пианиста там же, где служил контрабасистом его отец; в городском театре Гамбурга он играл за кулисами, сопровождая танцы; играл и в ночных ресторанах. Это был тяжелый, подневольный труд, угнетавший Брамса. Тем не менее для его творческого роста эта работа имела в известном смысле положительное значение: ему пришлось войти в непосредственное соприкосновение с немецкой народной музыкой и с музыкой демократического городского быта (лендлеры и другие немецкие танцы, песни, популярные в репертуаре профессиональных и любительских хоров и в домашнем быту); вся эта музыка, явившись интонационной основой лучших произведений Брамса, сделала их выдающимися явлениями национально-немецкой демократической культуры. В некоторых случаях Брамс использовал подлинные народные мелодии, в других случаях он создавал собственные мелодии, близкие к немецкой народно-бытовой музыке.

Брамс и Ременьи. В 1849 году состоялась встреча Брамса в Гамбурге с венгерским скрипачом Эде Ременьи; эта встреча имела большое значение для творчества Брамса. После разгрома венгерской революции 1848—1849 годов в Гамбурге оказалось много венгерских беженцев, принявших участие в революции и отправлявшихся в эмиграцию в Америку. Среди них был и Ременьи. Но обстоятельства заставили его задержаться в Гамбурге на два года, где он и сошелся с Брамсом, аккомпанировавшим ему в концертах. Сначала они выступали в Гамбурге, а затем и в других городах Германии.

В 1853 году, по возвращении из Америки, Ременьи возобновил творческое общение с Брамсом. Почему же эта встреча и совместная работа имела такое большое значение для Брамса? Дело в том, что в обширном репертуаре Ременьи были венгерские танцы и песни, — многие из них в его собственных обработках. Это способствовало близкому знакомству Брамса с венгерским музыкальным фольклором и определило творческий интерес композитора к этой музыке. Написанные позже знаменитые венгерские танцы и некоторые

другие произведения, в которых использованы характерные мелодические обороты венгерской народной музыки, тому свидетельство. Конечно, жизнь и работа Брамса в Вене в последующие годы закрепили его интерес к венгерской музыке; ведь в многонациональной бытовой музыке австрийской столицы, как известно, значительное место занимала и венгерская народная музыка; но первый творческий импульс в этом отношении был дан встречей Брамса с Ременьи. Брамс принадлежал к тем композиторам невенгерской национальности (среди них также Гайдн, Бетховен, Шуберт, Иоганн Штраус), которые в своем творчестве отдали известную дань венгерской народной музыке.

Брамс и Лист. В 1853 году, когда двадцатилетний Брамс был уже автором ряда произведений (первая фортепианная соната До мажор, скерцо ми-бемоль минор для фортепиано, некоторые камерные ансамбли, песни), он вместе с Ременьи посетил Листа в Веймаре. Ременьи возымел желание познакомить и свести Брамса со своим великим соотечественником. Однако Брамсу достаточно было провести у Листа несколько дней, чтобы понять, что с Листом ему не по пути, что их творческая направленность глубоко различна, что между ними нет и не может быть точек соприкосновения. Все направление деятельности Листа, его борьба за программность, за музыку, содержание и форма которой определяется литературно-поэтическими образами, — было чуждо Брамсу; ведь он никогда не искал в литературе сюжетов для своего музыкального творчества (за исключением, конечно, песен) и опирался только на музыку окружающего его быта и великих классиков прошлого [1]. Брамс не сумел понять и оценить только что написанную си-минорную сонату Листа, оказавшуюся ему так же чуждой, как и вся деятельность Листа.

Не дождавшись окончания предполагаемого срока пребывания у Листа, Брамс уехал из Веймара. В дальнейшем Брамсу пришлось неоднократно встречаться с Листом на различных музыкальных фестивалях, но друзьями они никогда не стали.

Брамс и Шуман. Совершенно иной результат дала встреча Брамса с Шуманом в том же 1853 году. Брамс познакомился с Шуманом благодаря известному, выдающемуся скрипачу Иожефу Иоахиму, работавшему ранее концертмей-

---

[1] Неверно было бы вовсе отрицать какие бы то ни было элементы программности в музыке Брамса. Ряд произведений его имеет программные заголовки (баллады, рапсодии, трагическая увертюра и др.); в некоторых инструментальных произведениях Брамса использованы подлинные песенные темы, уточняющие их образный смысл. Но такого рода элементы программности, конечно, ничего общего не имеют с программностью типа Берлиоза или Листа.

стером веймарской оркестровой капеллы под управлением Листа, но отказавшемуся от этой должности по причинам идейно-художественного порядка; так же, как и Брамсу, направление деятельности Листа оказалось чуждым Иоахиму. Дружба Брамса с Иоахимом, объясняемая общностью творческих интересов и устремлений, продолжалась десятилетия, на протяжении всей их жизни.

Иоахим снабдил Брамса рекомендательным письмом, адресованным Шуману в Дюссельдорф, где Шуман работал в качестве музыкального директора (городского капельмейстера и руководителя певческого общества). Шуман в это время, как известно, тяжело страдал от своей душевной психической болезни. Но дни, проведенные им вместе с Брамсом, были последней творческой радостью Шумана. Шуман с большим восторгом и энтузиазмом встретил произведения Брамса. Когда последний сыграл ему несколько фортепианных пьес, он, искренне восхищенный, воскликнул: «Это непременно должна услышать Клара!» — и тут же позвал свою супругу, чтобы познакомить ее с новым восходящим светилом в немецкой музыке.

Статья Шумана о Брамсе. Шуман не ограничился устной похвалой. Он написал о Брамсе статью и под названием «Новые пути» («Neue Bahnen») поместил ее в некогда им основанную лейпцигскую «Новую музыкальную газету». Это была последняя статья Шумана, «лебединая песня» его музыкально-критической деятельности. Если двадцать с лишним лет тому назад Шуман первый во весь голос сказал свое веское слово о Шопене, то теперь он также первый заявил в авторитетном музыкальном органе о расцветающем таланте Брамса.

Разумеется, статья Шумана сыграла важную роль в жизни Брамса: она сделала его имя известным не только в Германии, но и за ее пределами; кроме того, она наложила на Брамса сознание большой творческой ответственности,— он должен был оправдать те надежды и ожидания, которые были высказаны в статье такого авторитетного музыканта, как Шуман.

Брамс, Клара Шуман и Иоахим. Еще при жизни Шумана (скончавшегося в 1856 году) Брамс и Клара Шуман сделались друзьями, и эта дружба продолжалась до конца их жизни, на протяжении сорока с лишним лет[1]. Иоганнес Брамс, Клара Шуман и Иожеф Иоахим вместе с примкнувшими к ним другими музыкальными деятелями образовали группиров-

---

[1] Клара Шуман умерла в 1896 году, на сорок лет пережив свего супруга. Большой интерес представляет обширная переписка Брамса и Клары Шуман, воссоздающая многие стороны немецкой музыкальной жизни того времени.

ку, которая была единодушна в своем отрицательном отношении к Листу и Вагнеру и ко всей так называемой «музыке будущего». Для Брамса, как и для его друзей единомышленников, высшие достижения музыкального искусства были сосредоточены в творчестве Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. В музыкальном романтизме XIX века выше всего ставились Шуберт, Мендельсон и Шуман. В частности, музыка Шумана явилась для Брамса подлинным откровением и оказала на его творчество немалое влияние. Это была частица той немецкой национальной музыкальной почвы, которая взрастила и вскормила Брамса как явление немецкой культуры. Но в новых исторических условиях «шуманизмы» претворились в музыке Брамса весьма своеобразно, и Брамса было бы неверно считать простым подражателем или продолжателем Шумана. Наличие в творчестве Брамса романтических музыкальных образов, восходящих к Шуберту и Шуману, сочетается с опорой на крепкие традиции и принципы немецкой классики XVIII века, что иногда принимает в его музыке характер некоторого академизма.

Во второй половине 50-х годов Брамс много выступал в качестве пианиста в различных городах Германии, и в том числе в Лейпциге в знаменитых концертах «Гевандгауза». Нередко он и Клара Шуман играли в одном концерте, то порознь, то на двух фортепиано в четыре руки. Брамс и Иоахим совместно давали вечера скрипичных сонат (скрипичные сонаты Моцарта, Бетховена и других).

Руководство хоровой капеллой. В 1858—1859 годах Брамс руководил придворной хоровой капеллой в немецком городе Детмольде, находясь на службе у местного князя. Этот новый для Брамса род деятельности оставил важный след в его творчестве этих и последующих лет: войдя в тесное и непосредственное соприкосновение с хором, дирижируя хоровыми произведениями разных эпох и стилей (от хоров a cappella Палестрины и Орландо Лассо до монументальных хоровых композиций Генделя и Баха), изучив на практике принципы хорового письма, — Брамс сам создал большое количество хоровых произведений. Среди них хоры «a cappella» и с сопровождением оркестра, хоры для одних мужских и для женских голосов, произведения для смешанного хора. Наиболее крупным и монументальным произведением Брамса для хора, оркестра и солистов является «Немецкий реквием», законченный в 1866 году. «Немецким» этот «Реквием» назван потому, что он написан на немецкий текст, в отличие от традиционного для заупокойной мессы латинского текста.

Из сказанного видно, что в жизни и деятельности Брамса 50-е годы — это годы непрерывных концертных поездок, во время которых Брамс, не живя нигде долго, исколесил почти

всю Германию. Лишь два с лишним года работы в Детмольде были в известном смысле передышкой.

Брамс в Вене. Нужно было где-нибудь обосноваться для спокойной творческой работы. И выбор Брамса пал на Вену — один из музыкальнейших городов Европы, город Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, в котором музыкальная жизнь продолжала бить ключом. С 60-х годов Брамс подолгу жил в Вене. Правда в течение нескольких лет он работал в Гамбурге, Баден-Бадене, Цюрихе и некоторых других городах, но в конце концов в 1872 году прочно обосновался в Вене, ставшей его второй родиной.

К этому времени Брамс сделался знаменитым композитором, автором большого количества произведений разнообразных жанров. К этому времени он имел многочисленных сторонников и поклонников, преимущественно из числа противников Вагнера и Листа. Даже выдающийся дирижер и пианист Ганс Бюлов, ученик Листа и друг Вагнера, впервые продирижировавший в Мюнхене операми Вагнера «Тристан и Изольда» и «Мейстерзингеры», охладел к Листу и Вагнеру и перешел в лагерь Брамса — начал активную пропаганду его симфонической музыки. Первую симфонию Брамса, написанную в 1876 году, Бюлов назвал «10-й симфонией Бетховена». В этом, конечно, имеется сильная доля преувеличения. При всех несомненных художественных достоинствах и огромном мастерстве симфонии Брамса по идейной значимости не могут быть сравниваемы с симфониями Бетховена; в них нет той силы массового воздействия, той концентрации чувства, мысли и воли. Но само высказывание Бюлова достаточно типично: оно свидетельствует о складывающемся к концу XIX века среди значительной части немецких музыкантов-профессионалов и любителей музыки культе Брамса, имя которого называлось рядом с именами Баха и Бетховена. Культ Брамса существовал параллельно с растущим культом Вагнера. И если между приверженцами Вагнера и Брамса были противоречия, то постепенно эти противоречия сглаживались и к XX веку фактически перестали существовать.

В условиях империалистической Германии как вагнерианство, так и брамсианство приобрело реакционный буржуазно-националистический смысл, извративший подлинный творческий облик и значение двух великих, хотя и столь разных немецких музыкантов.

Первые годы своей работы в Вене (в 60-е годы) Брамс руководил концертами венской хоровой капеллы и силами этой капеллы исполнил несколько монументальных произведений хоровой музыкальной классики: «Израиль в Египте» Генделя, «Страсти по Матфею» Баха, «Реквием» Моцарта и некоторые другие. В 1872—1875 годах он стоял во главе

«Общества друзей музыки» и дирижировал симфоническими концертами этого общества.

Но Брамс стремился освободиться от служебных дел, отнимавших много времени и отвлекавших его от творческой работы, которая была основным делом его жизни. Он заключил договор с издательством, где издавались его произведения. Это дало Брамсу материальную возможность оставить службу и заняться исключительно творческим трудом.

Жизнь и работа Брамса в Вене имели весьма важное значение для его творчества. Как было сказано, Вена была своеобразным интернациональным музыкальным центром; в ее музыкальном быту скрещивались и переплетались мелодии песен и танцев различных народов: южно-немецкие, венгерские, цыганские, чешские, словацкие, швейцарские, итальянские. На площадях и перекрестках улиц, в ресторанах и кабачках, в общественных садах и парках, в частных домах и мелких театрах — везде можно было услышать то австрийский лендлер, то венгерский чардаш, то чешскую польку. Творчество Брамса, немецкое по образному строю и по интонационной основе, впитало в себя многонациональный фольклор Вены. И немецко-австрийская народно-бытовая музыка органически сочетается в нем с венгерскими и славянскими (чешскими, словацкими, сербскими) народнопесенными и танцевальными элементами [1]. Все это можно наблюдать в различных жанрах творчества Брамса, начиная от произведений, непосредственно связанных с бытовой музыкой (вальсы, венгерские танцы, многие песни) и кончая камерными ансамблями и симфониями.

Вобравший в свое творчество элементы славянских музыкальных культур, Брамс обнаруживал активный интерес к творчеству выдающегося чешского композитора Антонина Дворжака. Брамс был другом Дворжака и пропагандировал его симфоническую музыку, дирижируя ею в Вене и в других крупных европейских центрах. Как видно из предшествующего изложения, жизнь Брамса (в отличие от жизни Берлиоза, Листа, Вагнера) была лишена бурных, увлекательных событий. Спокойный творческий труд составлял основное содержание его жизни. Заслужив известность и всеобщее уважение, Брамс удостоился разных почестей: был выбран членом Берлинской академии искусств, получил звание «почетного гражданина» города Гамбурга (родина Брамса), степень доктора музыки Кембриджского и Бреславльского университетов. В благодарность за это Брамс посвятил Бреславльскому университету «Академическую праздничную увертюру». Умер Брамс в Вене 3 апреля 1897 года.

[1] Кстати заметим, что наличие влияний венгерского и славянского музыкального фольклора характерно, вообще, для творчества величайших мастеров венской школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт).

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Основные жанры творчества. Если не считать оперы, театральной и программной музыки, то есть тех жанров, которые никогда не привлекали Брамса, его творчество охватывает все жанры инструментальной и вокальной музыки. Как было указано выше, музыка Брамса характеризуется тесной и органической связью с немецкой и австрийской народно-бытовой демократической музыкой; в ней сплелись в неразрывном единстве немецкие, австрийские, венгерские и славянские (чешские, сербские и другие) элементы. В этом главная причина ее жизненности, ее мелодической содержательности, реалистичности лучших произведений Брамса.

Связь с немецкой музыкальной классикой. Далее следует подчеркнуть опору Брамса на великие традиции немецкой музыкальной классики — Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана. Все это, несомненно, положительные стороны творчества Брамса, благодаря которым оно получило заслуженное признание в широких кругах слушателей. Эти же стороны творчества Брамса явились очень важным противовесом начинающимся декадентским, разрушительным тенденциям в музыке, особенно у эпигонов Вагнера. Сохранение здоровых начал народной музыки и музыкальной классики в творчестве Брамса противостояло разложению музыкального искусства, которое началось в немецкой музыке последних десятилетий XIX века в различных течениях модернизма. В этом исторически прогрессивное значение творчества Брамса.

Противоречия творчества. Однако на творческом облике Брамса лежала печать ограниченности и академизма, которые сковывали реалистические тенденции его творчества, не давали им возможности получить последовательное воплощение. Эта ограниченность творчества Брамса обусловлена в значительной степени его замкнутостью, оторванностью от передовых общественных движений своего времени. Брамс по своему мировоззрению принадлежал к той части немецкой бюргерской интеллигенции, которая после 1848 года не только отказалась от социальной борьбы, но и в основной массе оказалась в лагере реакции. Общественно-политические взгляды Брамса отличались консерватизмом.

Конечно, глубоко неправильно при оценке творчества художника прошлых времен исходить только из его общественно-политических взглядов. Неизмеримо выше своих взглядов был Брамс-художник. Но консерватизм мировоззрения не мог не сказаться в его творчестве. Отсюда некоторая субъективная замкнутость, «камерность» его музыки, даже в монументальных симфониях; отсюда отсутствие большой общественно-значимой проблематики; отсюда, наконец, черты академизма,

рассудочности, за что критиковали его — правда далеко не всегда справедливо, — П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Но зато в музыке Брамса подкупает яркая эмоциональность, огромная дисциплина мышления, чистота и благородство, высокий моральный пафос, глубина и серьезность мысли и чувства.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

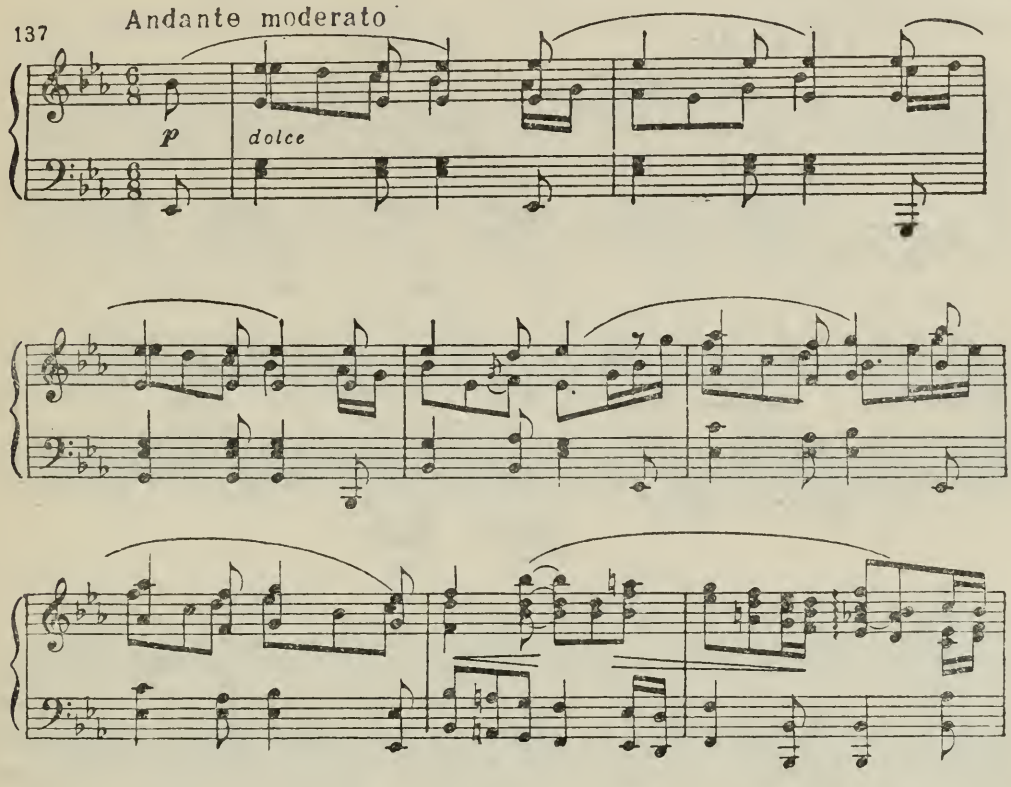
Большое количество произведений было написано Брамсом для фортепиано: три сонаты ранних опусов (1-й, 2-й и 5-й), ряд вариационных циклов (вариации на тему Генделя с заключительной фугой, вариации на тему Шумана, Паганини, вариации на венгерскую тему, на собственную тему); к более мелким жанрам относятся баллады, рапсодии, интермеццо; каприччио разных опусов; серии вальсов и венгерские танцы, написанные для фортепиано в четыре руки, являются непосредственным высокохудожественным отображением бытовой демократической музыки своего времени. Можно упомянуть и некоторые транскрипции Брамса, имеющие утилитарную, прикладную цель развития различных сторон пианистической техники, как например, «Чакона» Баха, переложенная для одной левой руки; «Perpetuum mobile» Вебера (финал его до-мажорной сонаты), где партия правой руки передана левой руке; фа-минорный этюд Шопена (ор. 25 № 2), в котором партия правой руки изложена секстами, что делает этот этюд крайне трудным в техническом отношении.

Фортепианная музыка Брамса отличается разнообразием образов: песенно-лирических, драматических, эпическо-повествовательных и т. д. В некоторых произведениях, особенно крупных (сонатные и вариационные циклы), они образуют контрастные сопоставления. Произведения малых форм чаще всего выдерживаются в едином настроении. Таковы, в частности, типично брамсовские интермеццо и каприччио, представляющие собой лирические или драматические фортепианные миниатюры, в которых своеобразно развиты и переосмыслены традиции Шуберта и Шумана.

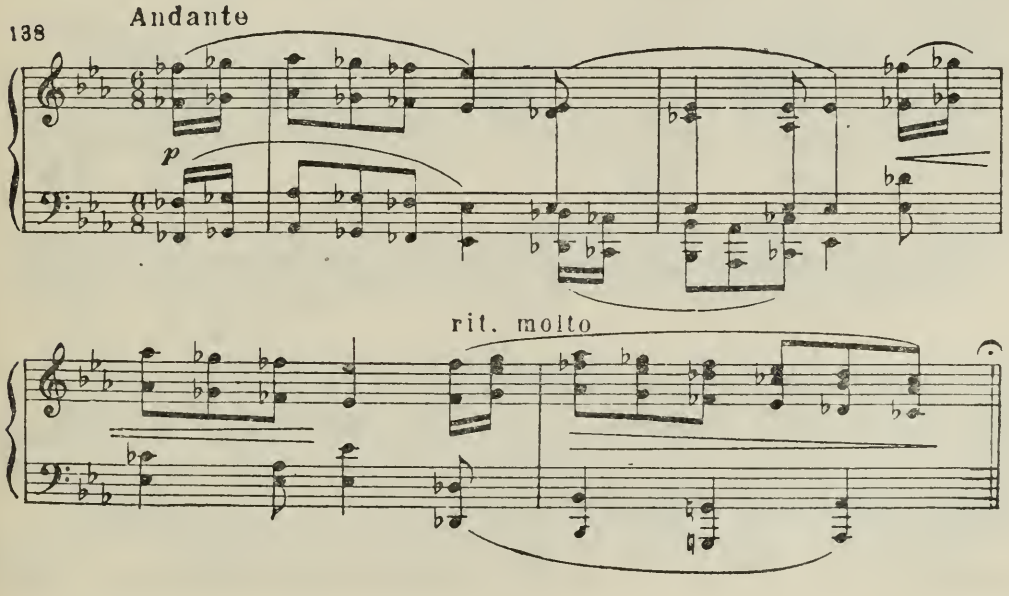
Интермеццо Ми-бемоль мажор. Одним из лучших фортепианных произведений Брамса этого рода является Интермеццо (ор. 117 № 1) Ми-бемоль мажор. По музыкальному содержанию — это колыбельная песня. В качестве эпиграфа Брамс ввел две строки шотландской народной песни из сборника Гердера: «Спи, сладко спи, дитя мое, чтоб не видать мне слез твоих».

Это небольшое произведение написано в трехчастной форме с контрастной серединой. Тема первой части представляет собой лирическую мелодию — песню, спокойную и светлую, близкую немецкой народной песне. Покачивающееся движе-

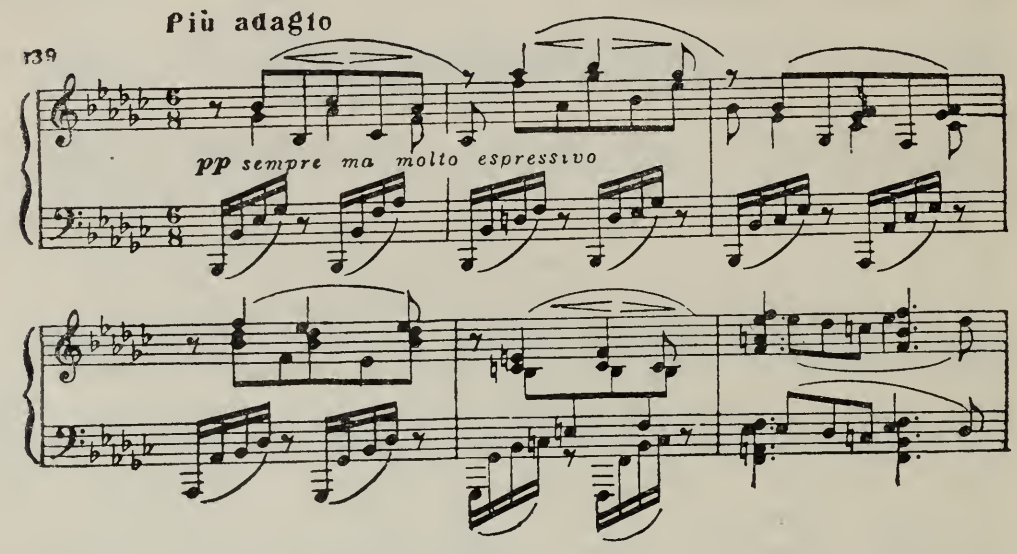
ние сопровождения (как бы воспроизводящее качание колыбели) подчеркивает образ колыбельности, заключенный в самой мелодии:



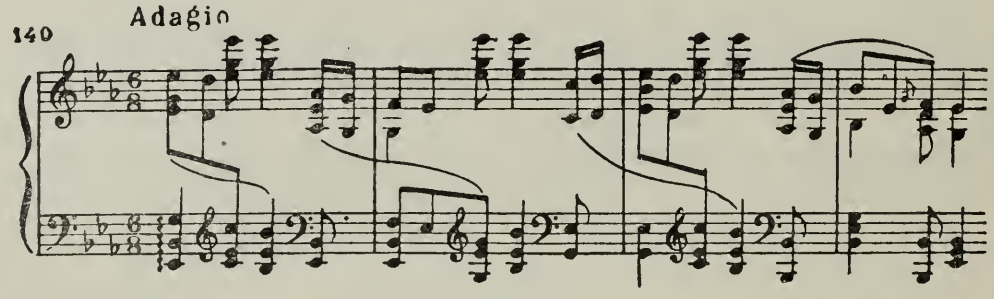
В последних тактах первой части настроение несколько омрачается благодаря введению второй и третьей низкой (минорной) ступеней:



Так подготовляется сумрачная по характеру середина, составляющая контраст к первой части. Эта середина, очевидно, соответствует второй строке эпиграфа — «чтоб не видать мне слез твоих»:



Здесь все контрастно первой части: одноименный минор (создающий ладовый контраст); более медленный темп, отсутствие ясной мелодии (в отличие от песенной мелодии первой части) и вместо нее ряд ниспадающих интонаций с характерными задержаниями; другая фактура, благодаря которой создается несколько туманный колорит (в отличие от ясной и прозрачной фактуры первой части). Реприза является возвращением к песенной мелодии первой части и к ее спокойно-светлому настроению. Но изложение темы здесь иное, охватывающее более широкий диапазон:



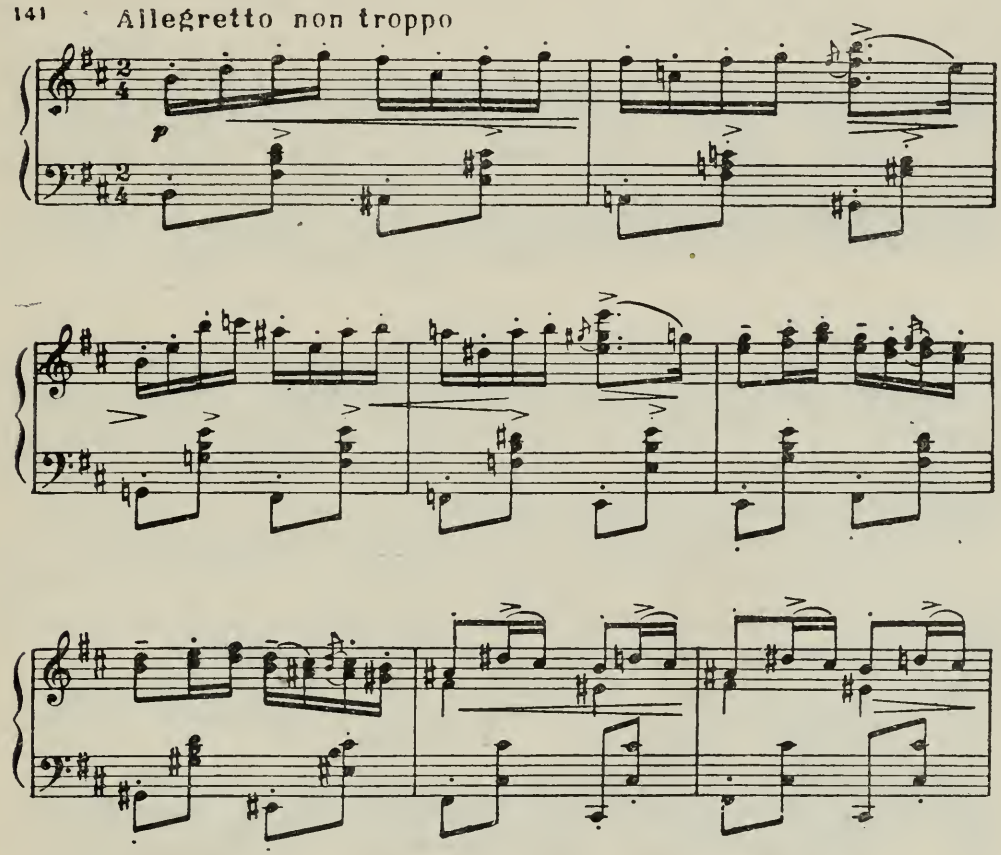
В короткой коде дается все большее успокоение и замирание. Эта пьеса — один из наиболее мелодически-ярких образцов фортепианной лирики Брамса.

Каприччио си минор. В другом роде каприччио Брамса си минор (ор. 76 № 2). Если разобранное интермеццо пред-

ставляет собой своего рода «песню без слов», то си-минорное каприччио носит определенно выраженный танцевальный характер. При вслушивании в эту музыку возникает представление о старинном гавоте, но переосмысленном в духе немецких музыкальных традиций XIX века (в основном шумановских).

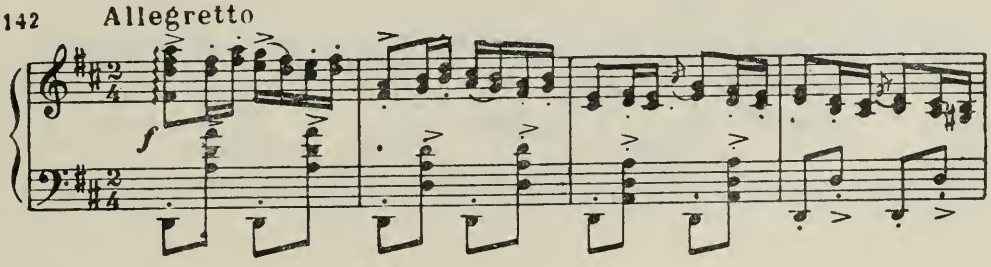
И это произведение, как и предыдущее, написано в трехчастной форме, характерной для песенно-танцевальных жанров. Тема первой части, оживленная, грациозная, исполняющаяся staccato, сразу вводит в атмосферу танцевальности:

141 Allegretto non troppo



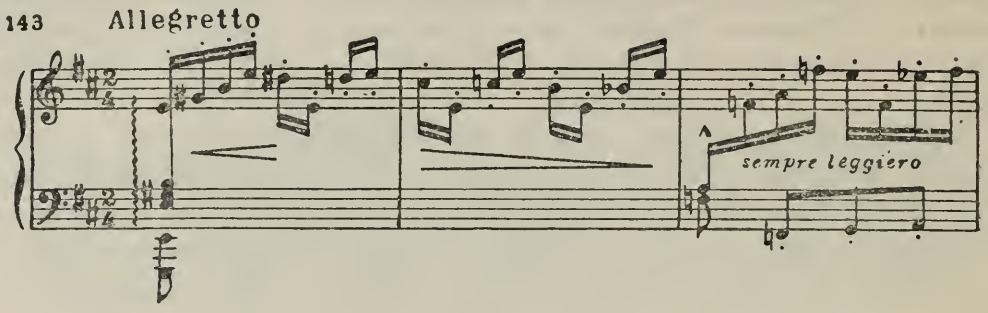
Мажорным вариантом и развитием этой темы (см. 5-й, 6-й такты и дальше) является середина первой части:

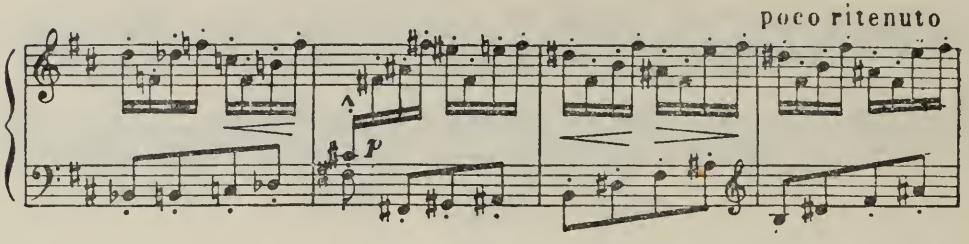
142 Allegretto



Здесь же имеются некоторые черты разработочности (перед возвращением начальной темы):

143 Allegretto

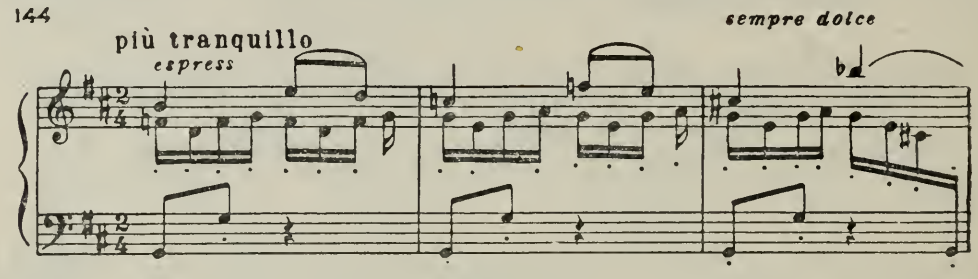


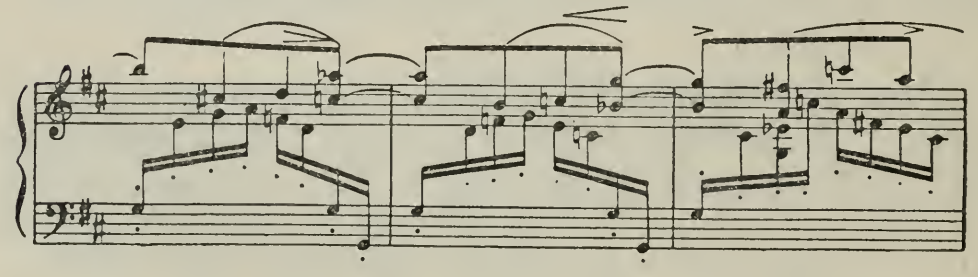


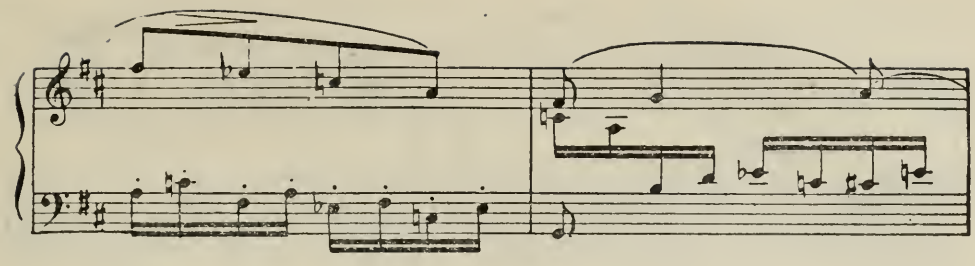
Таким образом, даже в произведении малой формы Брамс использует принципы сонатной разработки тематического материала, что говорит о его связи с классической традицией. При этом все время выдерживается танцевальность, как главное содержание данного образа.

Средняя часть «Каприччио», сохраняя связь с первой частью, вносит контраст. Общим является продолжающееся равномерное движение шестнадцатыми staccato, но в верхнем голосе появляется спокойная, певучая мелодия:

144



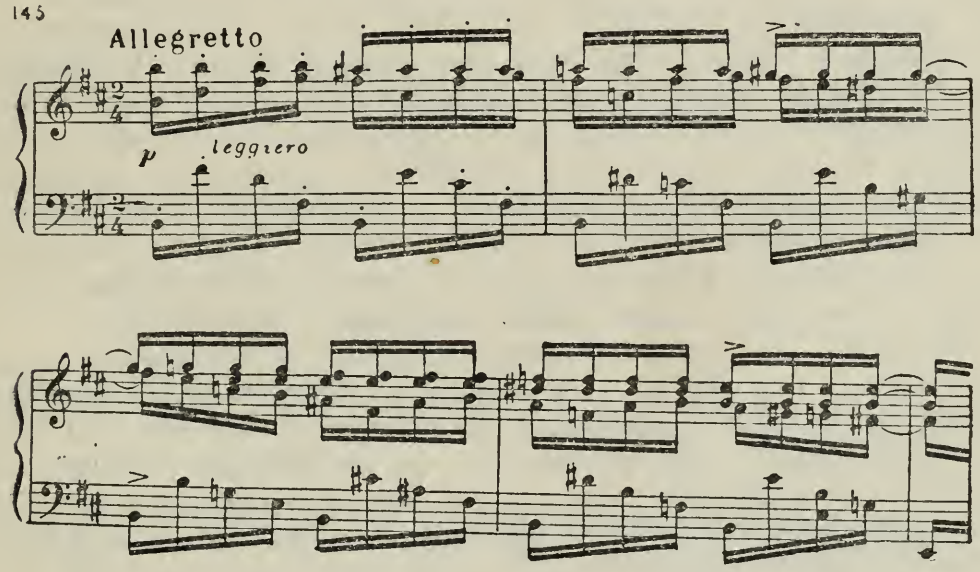




Мелодия — отнюдь не песенного характера. Она слишком сложна для этого в интонационном отношении и тонально неустойчива. Кроме того, в ней нет вокальности. Скорее здесь можно усмотреть близость к некоторым особенно тонким и изысканным лирическим инструментальным мелодиям Шумана. Это как бы проявление индивидуального начала на общем фоне танца.

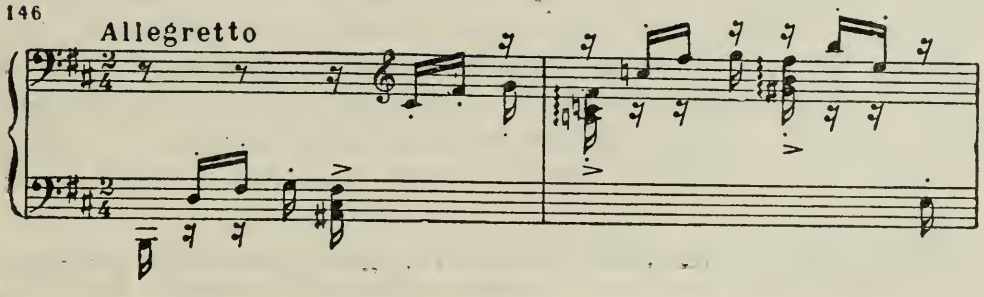
Переходом к репризе является тема середины первой части (см. пример 142), но в Си мажоре. В самой репризе первая тема дана в ином изложении: в первый раз:

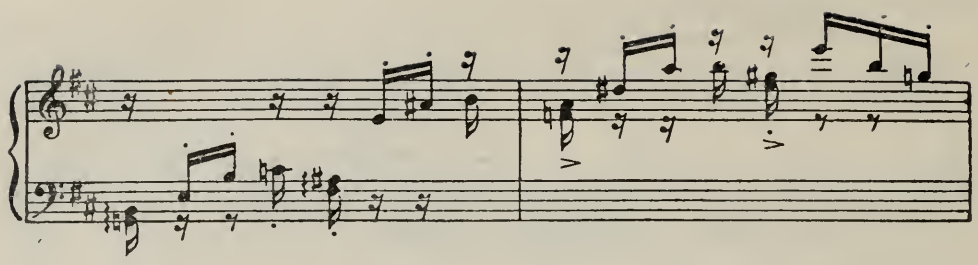
145



во второй раз:

146





Это вносит разнообразие и обогащает фактуру. Таким образом в этом небольшом произведении, написанном в сложной трехчастной форме, использованы приемы сонатной разработочности и вариационности.

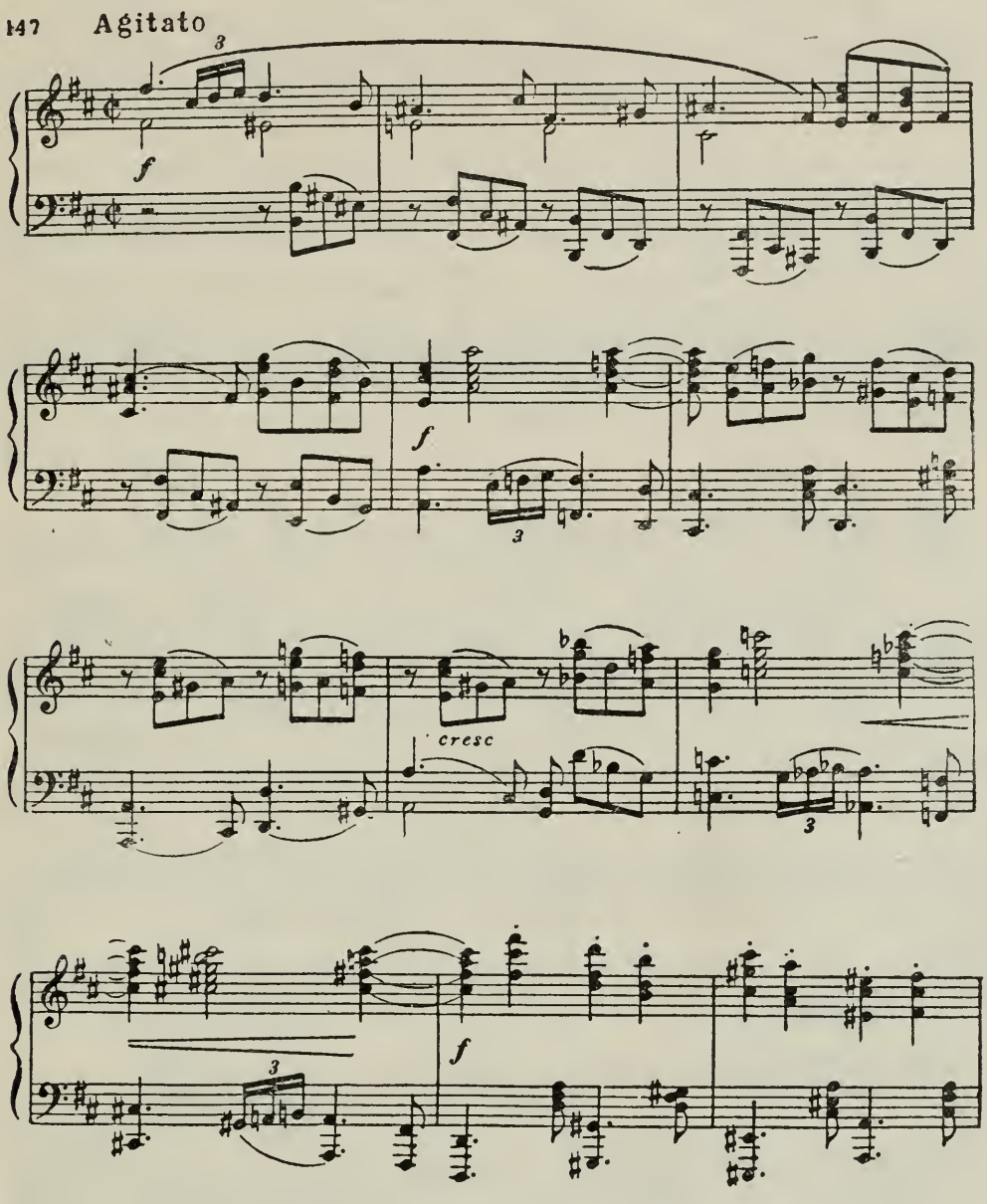
Рапсодии. Более крупными по масштабу произведениями Брамса для фортепиано являются рапсодии. Обычно под рапсодией понимается свободная фантазия на народные темы. Таковы венгерские и испанская рапсодии Листа. Брамс несколько изменил и переосмыслил значение этого жанра, сблизил его с другими жанрами своей фортепианной музыки. Темы брамсовских рапсодий не заимствованы непосредственно из народных песен, хотя, как это обычно бывает у Брамса, близки к ним. В рапсодиях Брамса отсутствует романтическая импровизационность, ни в какой мере не свойственная Брамсу; их композиционная структура отличается классической ясностью и восходит к Баху и Бетховену. Все это делает название «рапсодия» в данном случае весьма условным. От «интермеццо» и «каприччио» брамсовские рапсодии отличаются, пожалуй, только более широкими масштабами.

Рапсодия си минор. Остановимся на си-минорной рапсодии Брамса (ор. 79 № 1) — одном из типичнейших его произведений. В ней в основном противопоставляются два контрастных образа—драматический и песенно-лирический, в своем взаимодействии образующие монолитное единство. Такого рода художественный замысел — создание единой концепции на основе сопоставления или противопоставления контрастных образов — побудил Брамса использовать в этом произведении сонатную форму.

В целом рапсодия — интересный и сравнительно редкий пример большой трехчастной композиции с контрастной серединой, в которой крайние части написаны в сонатной форме. Если изобразить схему всего произведения как А, Б, А, то оба А представляют собой сонатное аллегро[1]. Главная партия создает образ драматически-возбужденный, порывисто-страстный, типичный именно для главных партий в со-

[1] Нечто аналогичное наблюдается (по композиционной структуре, но не по содержанию, конечно) в скерцо из девятой симфонии Бетховена.

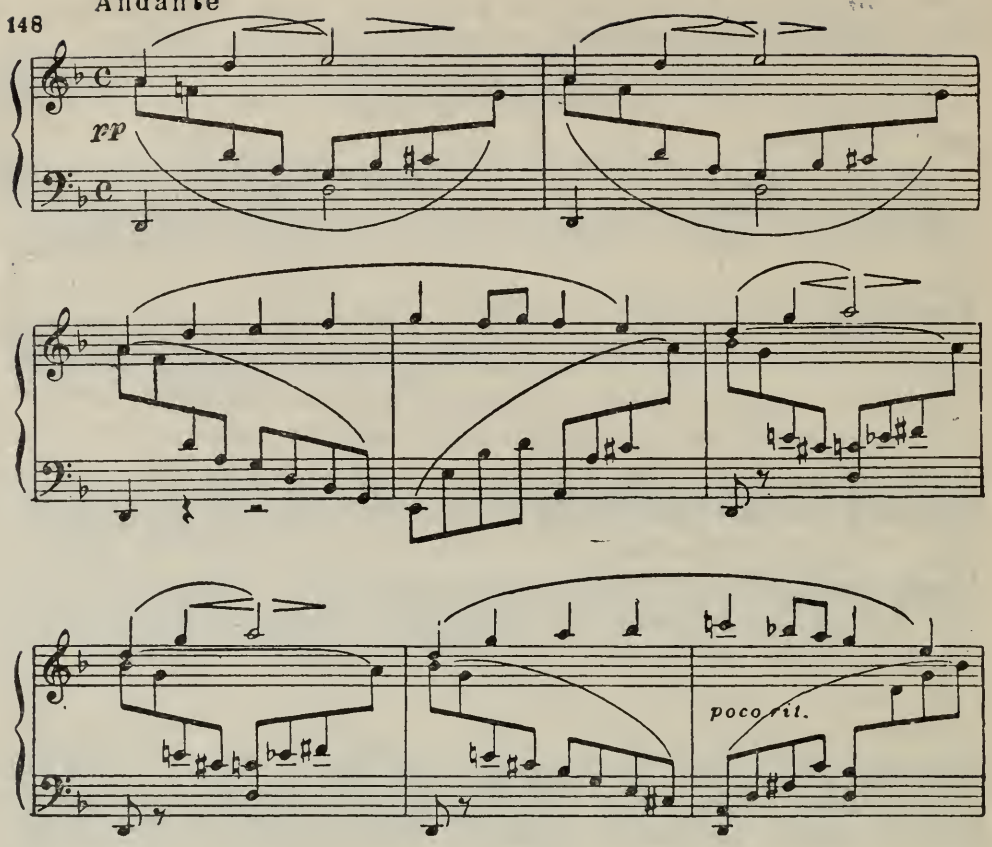
натных аллегро. Беспокойный характер темы усугубляется ее тональной неустойчивостью, частым модулированием:



После связующей партии, основанной на материале главной и вносящей некоторое успокоение, наступает побочная партия, составляющая яркий контраст к главной. Это—песенно-лирический образ, близкий к некоторым песенным темам Шуберта, Мендельсона, Шумана, отчасти Шопена [1].

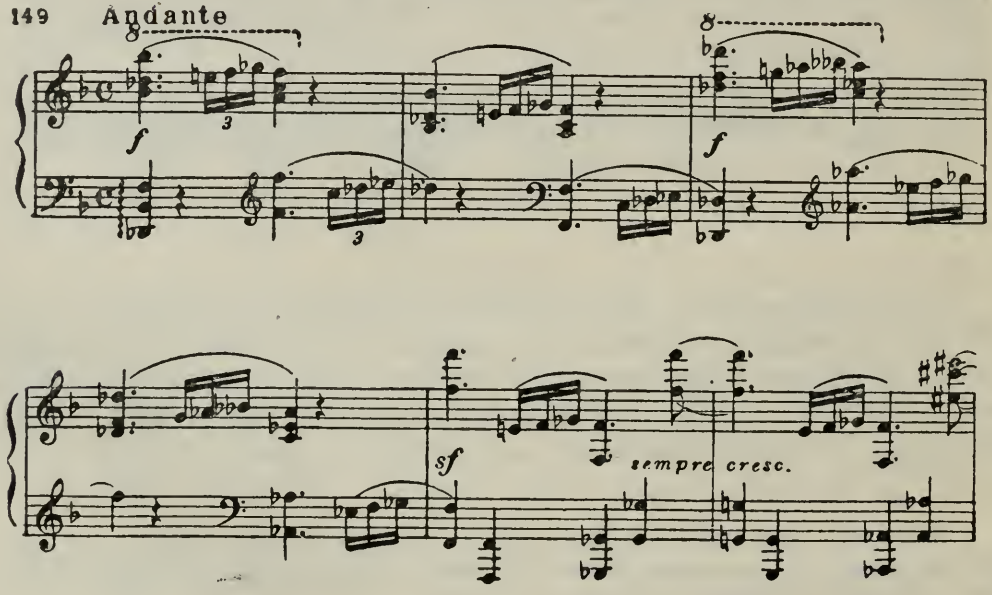
[1] Внешнее мелодическое сходство с «Смертью Озе» Грига не означает сходства по существу. Иная фактура, гармонизация и иной темп в корне меняют образное содержание темы.

148 Andante



Сразу, без заключительной партии, начинается разработка, целиком построенная на материале главной партии. Вся разработка основана на постепенном динамическом усилении, завершающемся стремительными взлетами гамм forte и fortissimo. Вычленение из темы ее первого элемента (с триолью):

149 Andante

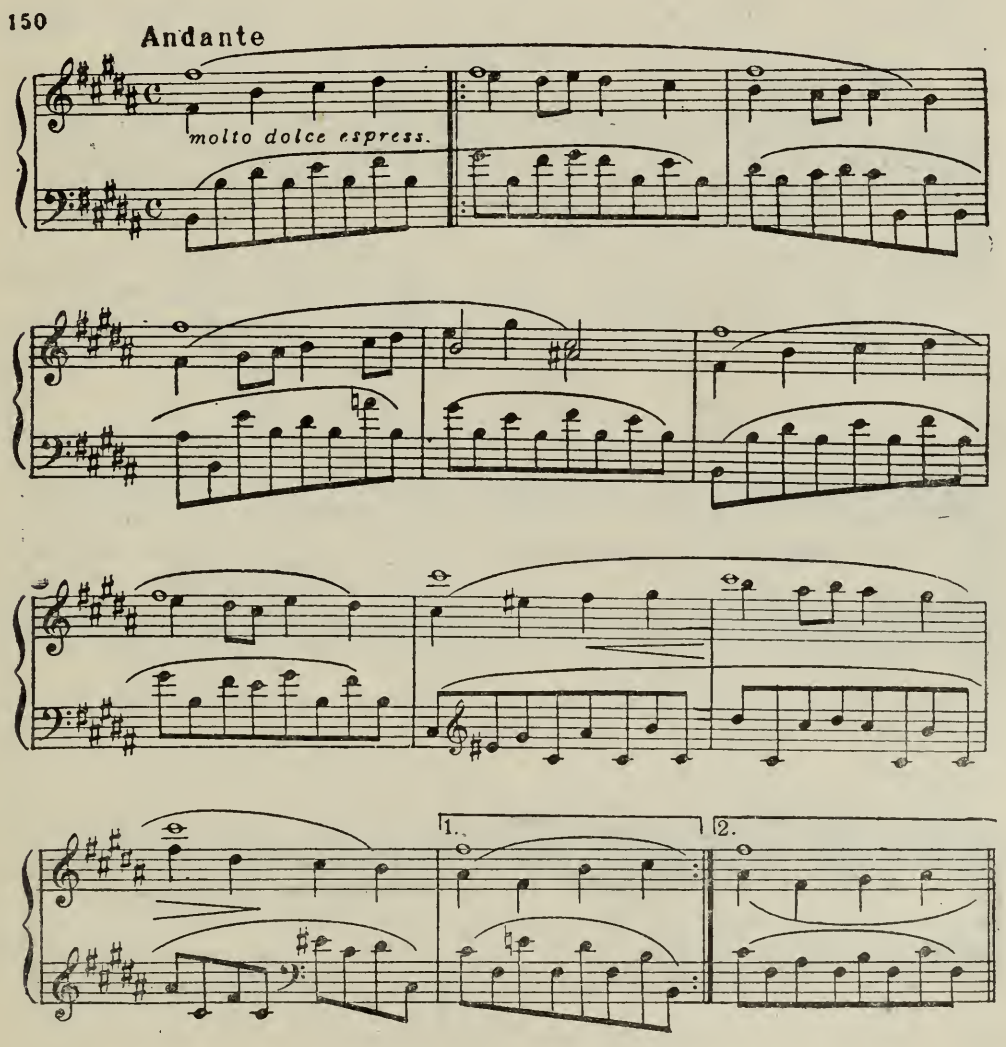


способствует динамизации образа; тональная неустойчивость, восходящие хроматические ходы придают всему развитию устремленность.

Противовесом к тонально-неустойчивой разработке и теме главной партии в экспозиции является главная партия в репризе, где закрепляется и утверждается основная тональность си минор. Таким образом создается равновесие, которое, разумеется, не могло бы быть восстановлено, если бы в репризе была воспроизведена главная партия в точности так, как она изложена в экспозиции. Но самый материал сохранен полностью.

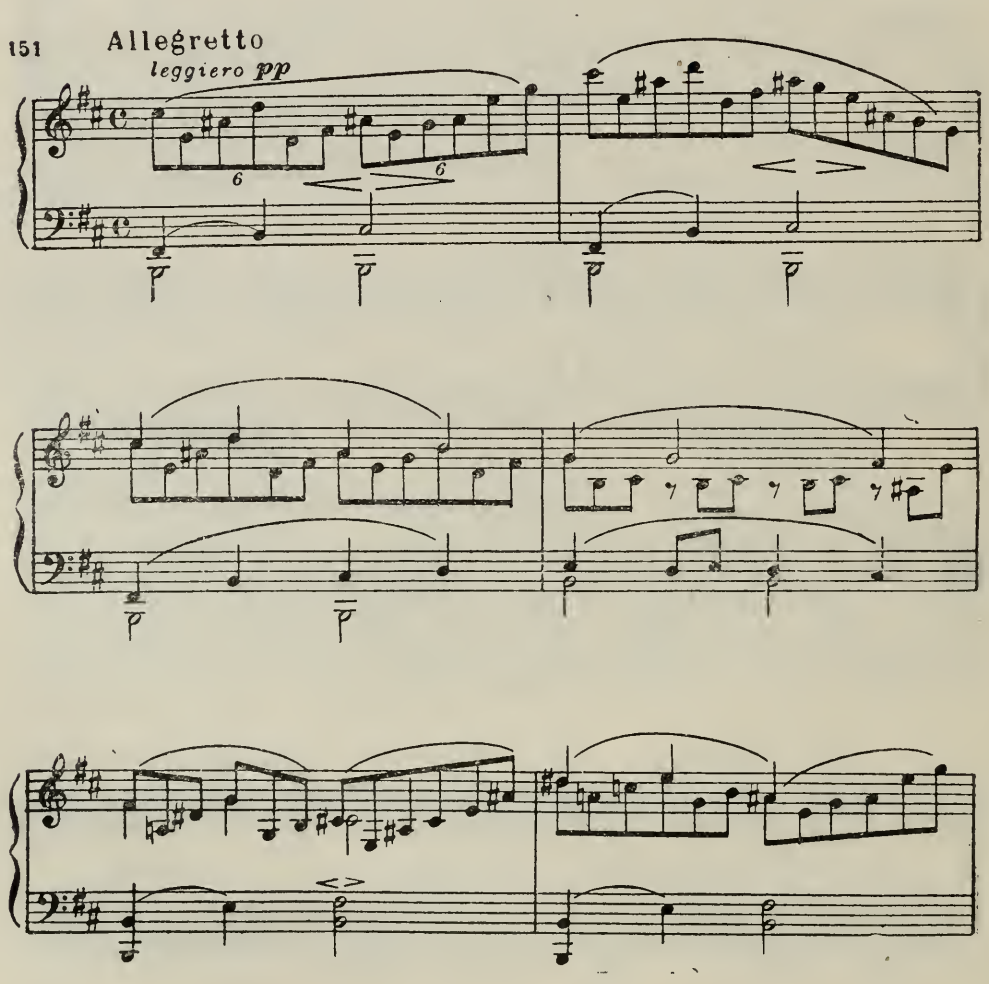
Побочная партия в репризе отсутствует, и вместо нее имеется переход к средней части всей композиции — переход, основанный на начальной интонации темы побочной партии.

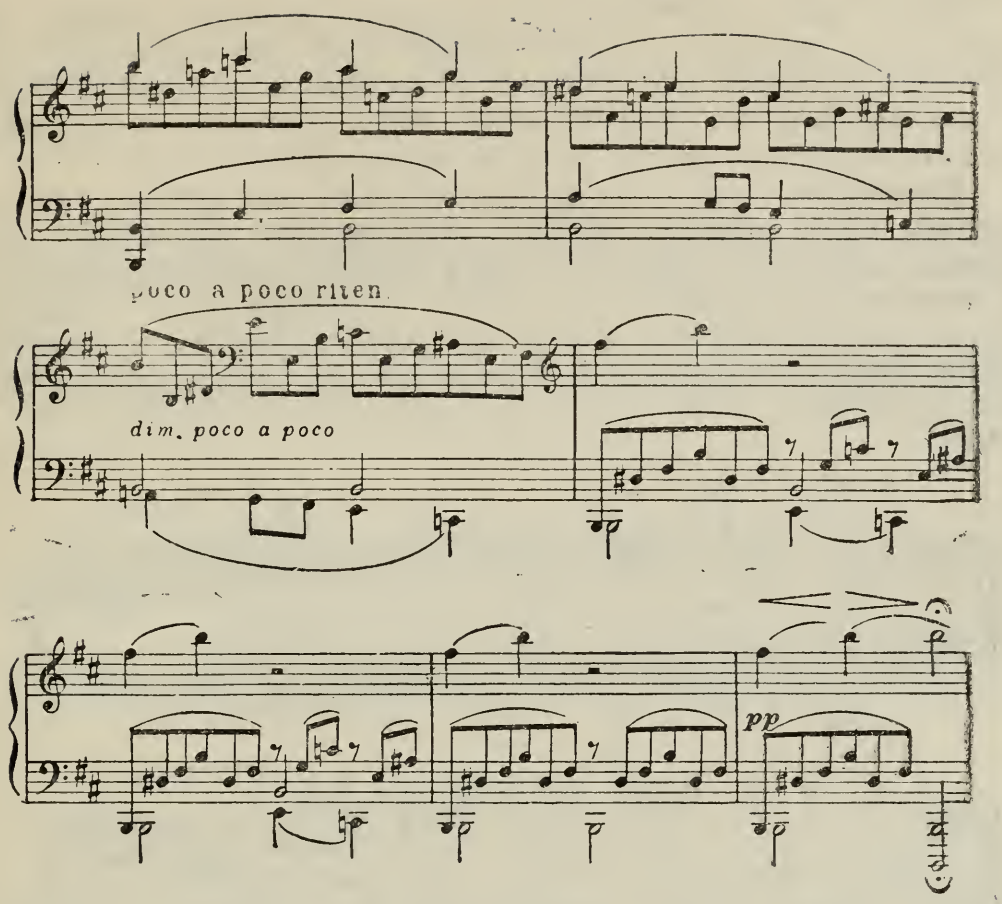
Средняя часть произведения представляет собой мелодическую вариацию и вариантное развитие темы побочной партии первой части:



Очевидно, преобладание характера беспокойства и возбужденности в первой части потребовало введения контрастной середины, развивающей лирический образ побочной партии. Правда, и здесь нет полного успокоения. И здесь непрерывность движения и подвижный темп вносят известное беспокойство. Но лирическая песенность самой темы (кстати, напоминающей некоторые лирические романсы Брамса), мажорный лад (Си мажор), единство фактуры — все это временно отодвигает на задний план драматизм первой части с ее тональной неустойчивостью, преобладанием минора и непрерывно меняющейся фактурой.

После такой середины еще более страстно и напряженно звучит общая реприза всего произведения, в точности повторяющая материал сонатного аллегро первой части. Кода, построенная на материале побочной партии (но в основной тональности), приводит к успокоению, что подчеркивается тоническим органным пунктом:



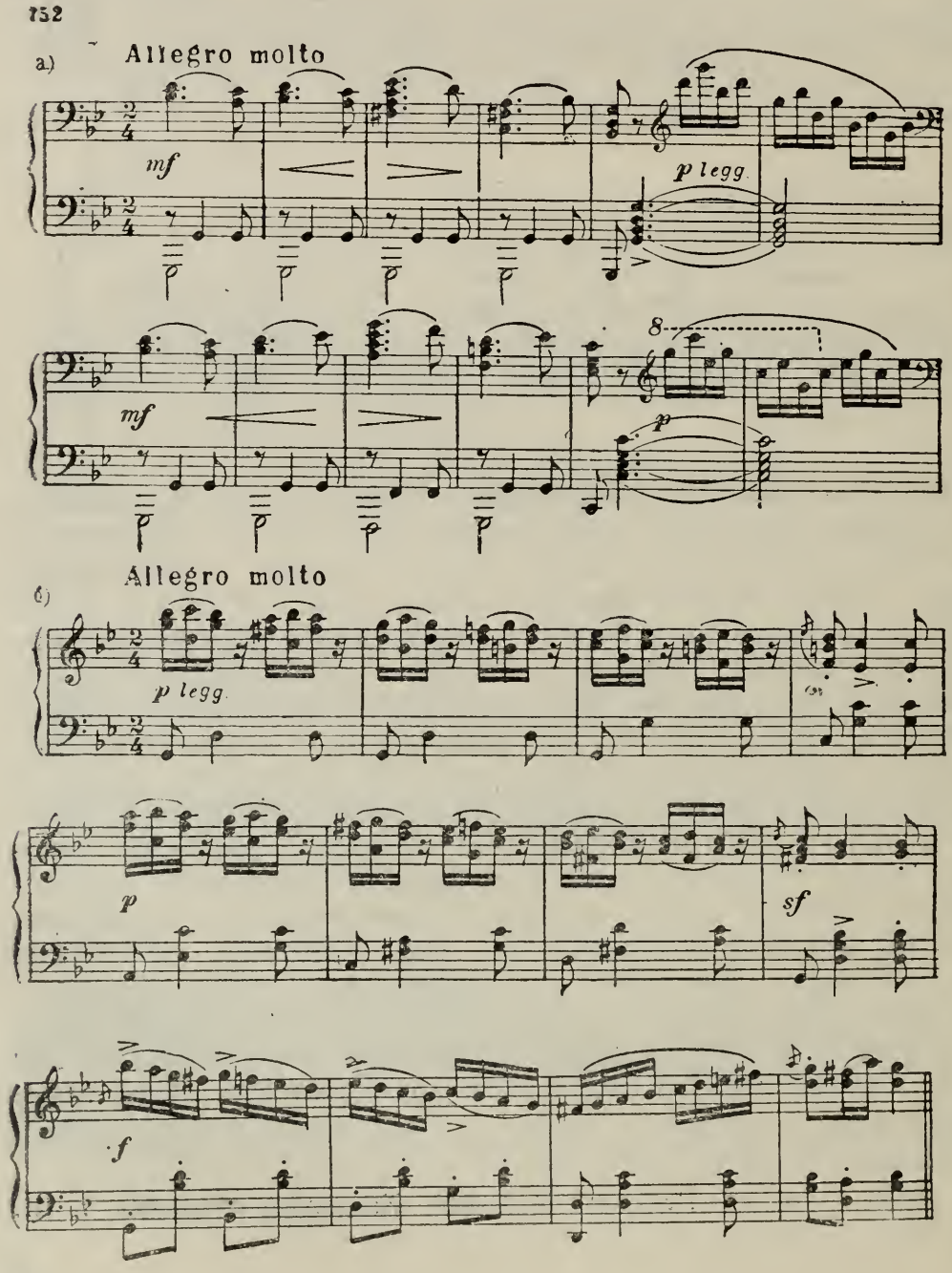


Произведения для фортепиано в четыре руки. К наиболее популярным произведениям Брамса относятся его произведения для фортепиано в четыре руки — вальсы и венгерские танцы. Среди вальсов Брамса имеется цикл «Вальсы—песни любви» («Liebesliederwalzer»), написанный для фортепиано в четыре руки и вокального квартета «ad libitum» (по желанию). Четырехручная игра, иногда с участием вокального ансамбля, была наиболее распространенным видом музицирования в семейном, домашнем кругу. И венгерские танцы, и вальсы Брамса (продолжающие традиции шубертовских вальсов и коренящиеся в австрийском народном лендлере) непосредственно связаны с такой традицией домашнего музицирования («Hausmusik»). В этом их демократизм, в этом причина их широкой популярности. Как известно, венгерские танцы Брамса существуют во всевозможных переложениях — для оркестра, для различных ансамблей, для инструментов соло и т. д. Высокую оценку венгерским танцам Брамса дал В. В. Стасов, который писал, что «они достойны своей великой славы» [1].

[1] В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. III, стр. 709.

Выше было указано, что творческий интерес Брамса к венгерской народной музыке вызван был его общением с венгерским скрипачом Ременьи и жизнью и работой в Вене, в демократическом музыкальном быту которой венгерская музыка занимала весьма значительное место.

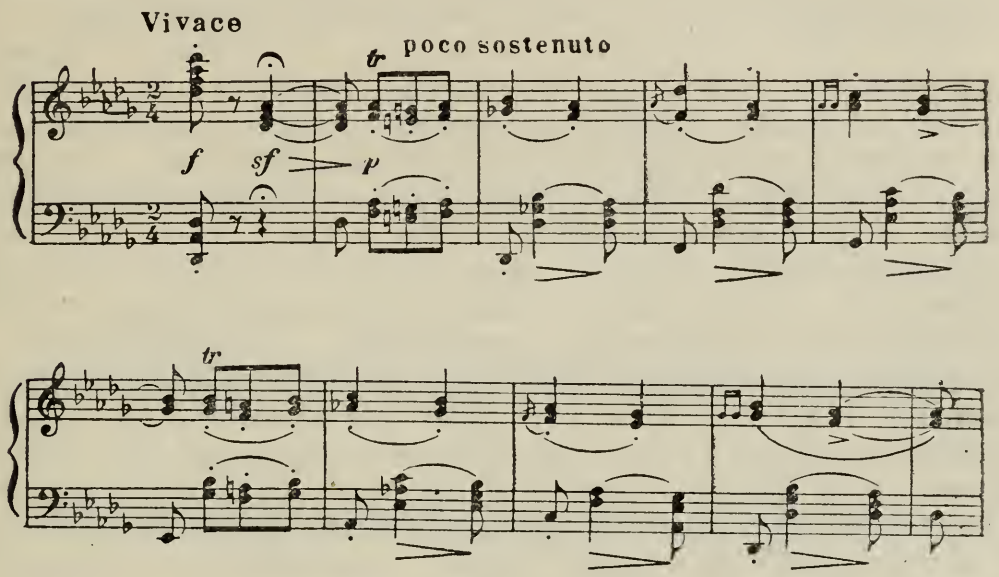
Венгерские танцы. К популярнейшим венгерским танцам Брамса принадлежат первый (соль минор) и шестой (ребемоль мажор). В первом из них Брамс замечательно чутко и жизненно-правдиво воспроизвел национальный характер танца, выражающийся в том, что плавный танец, напоминающий песню, переходит в стремительную, вихревую пляску. Вот обе темы:



Во второй теме обращает на себя внимание характерная венгерская концовка типа «вербункош».

Шестой венгерский танец — типичный чардаш с огненной стремительностью, с резкими сменами темпа:

153



КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ

Весьма важное значение имеют в творчестве Брамса камерные инструментальные ансамбли. Этому роду музыки Брамс уделял большое внимание во все периоды своего творчества и писал крупные циклические произведения для различных ансамблей: три струнных квартета, фортепианный квартет, струнный секстет, фортепианный квинтет, фортепианное трио, трио с валторной, квинтет с кларнетом, сонаты для скрипки и фортепиано. Эти произведения Брамса восходят к бетховенской традиции в области камерной (особенно квартетной) музыки. Но, конечно, при всей мелодической яркости и полифоническом мастерстве мир идей здесь у́же, беднее, чем у Бетховена. Однако такие произведения Брамса, как ля-минорный струнный квартет или соль-минорный фортепианный квартет (с венгерско-цыганским финалом), или фа-минорный фортепианный квинтет, принадлежат к лучшим произведениям такого рода.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Значительным вкладом в культуру немецкого симфонизма XIX века является симфоническое творчество Брамса, охватывающее следующие произведения: две серенады, две увертюры («Трагическая» и «Академическая»), вариации на те-

му Гайдна и четыре симфонии (до минор, Ре мажор, Фа мажор, ми минор). К симфонической музыке Брамса относятся его концерты: два фортепианных (ре-минорный и замечательный си-бемоль-мажорный), скрипичный (являющийся одним из лучших произведений в репертуаре скрипачей) и двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром.

Все четыре симфонии, написанные в последний период творчества Брамса (70-е, 80-е годы), различны по своему идейно-эмоциональному содержанию; условно и обобщенно их можно охарактеризовать следующим образом: монументально-эпическая первая симфония, жанрово-танцевальная вторая, лирико-драматическая третья и трагическая четвертая симфония. Но при всем их различии их объединяет общность творческих устремлений композитора — сохранение основ классического симфонизма в противовес начинающемуся в последние десятилетия XIX века кризису монументальных жанров. Опираясь на бетховенскую симфоническую традицию (как было сказано, Бюлов преувеличенно назвал первую симфонию Брамса «10-й симфонией Бетховена»), сохраняя четырехчастный классический симфонический цикл, не прибегая к литературной программе, Брамс стремился к созданию большой симфонической концепции.

Разумеется, возродить бетховенский симфонизм Брамсу не было дано. Бетховен стоял на уровне самых передовых идей своего времени и сумел в симфониях поставить и разрешить в рамках возможностей его эпохи большую революционно-героическую тему. Монументализм третьей, пятой, девятой симфоний Бетховена находится в полном соответствии с миром их музыкальных образов, с их музыкальным содержанием. Иную картину мы видим в симфониях Брамса, мировоззрение которого стояло далеко не на уровне передовых идей его времени. Оторванность Брамса от передовых общественных движений в значительной степени ограничивала идейный мир его музыки, что особенно сказалось в таком жанре как симфония; в симфониях Брамса монументальность замыслов, широта масштабов, связанные с опорой на традиции бетховенского симфонизма, находятся в противоречии с субъективным, «камерным» содержанием музыкальных образов.

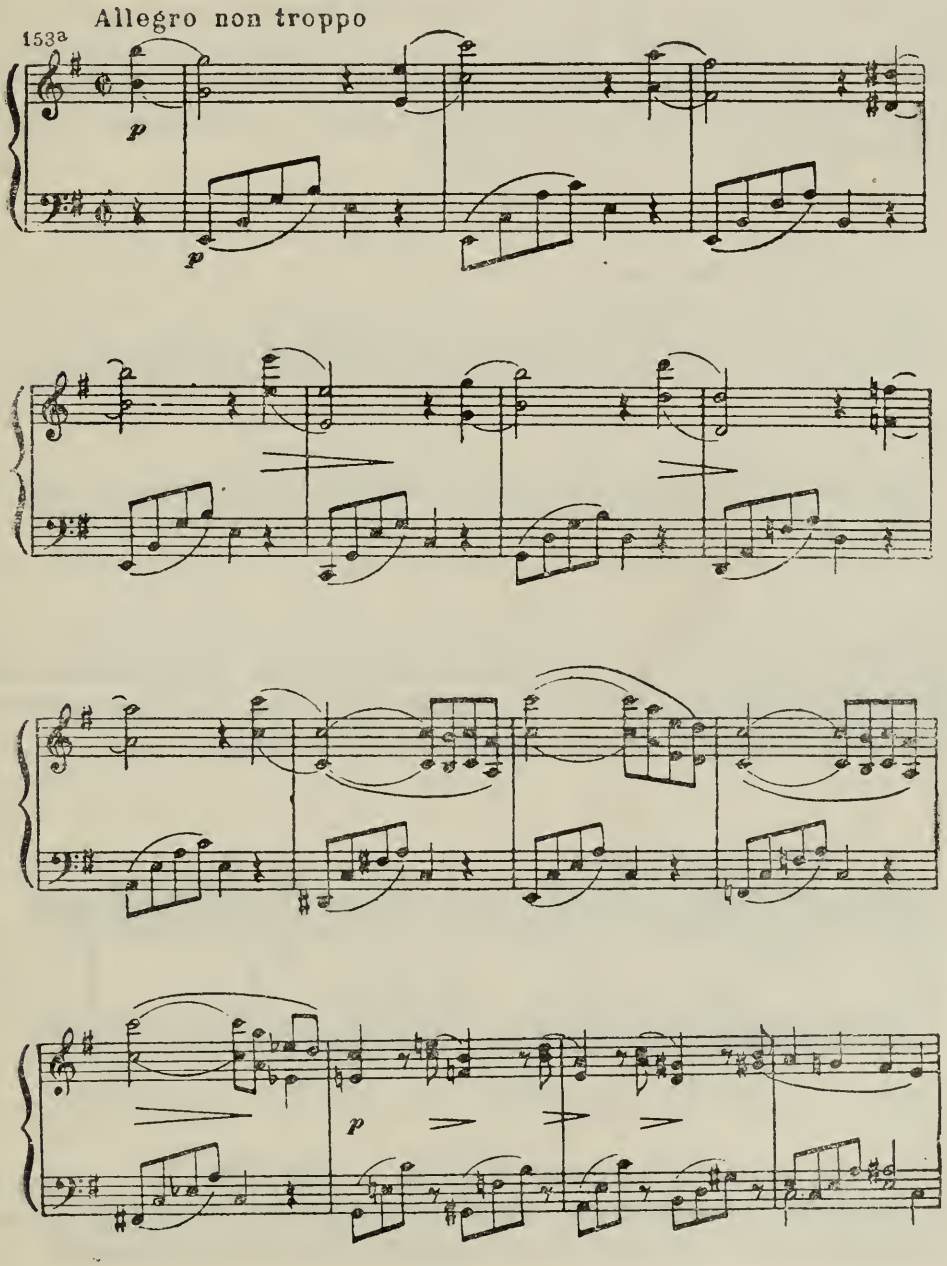
Однако, независимо от этих противоречий, симфонии Брамса обладают важными положительными качествами: мелодичностью, обусловленной творческим претворением немецкой, венгерской и славянской песенности; эпической широтой концепций; ярким сопоставлением драматических, лирических и жанровых образов; высоким художественным мастерством. Все это делает их выдающимися образцами западноевропейского симфонизма послебетховенского времени.

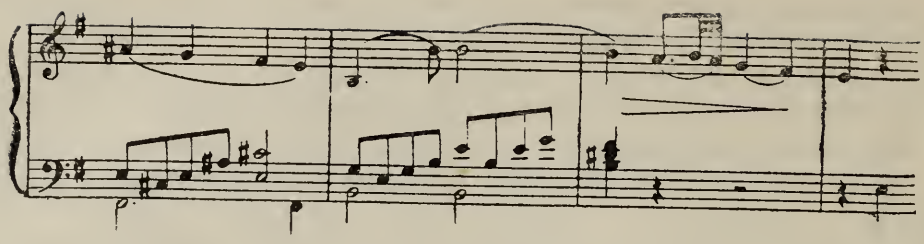
IV симфония. 4-я симфония ми минор принадлежит не только к наиболее выдающимся сочинениям Брамса, но и к

величайшим памятникам западноевропейского симфонизма послебетховенского времени.

Концепция симфонии в целом — глубоко трагическая. Вернее, ее драматургия развивается от элегической первой части через созерцательно-лирическую вторую часть и контрастное своей жизнерадостностью скерцо к трагической эпопее финала.

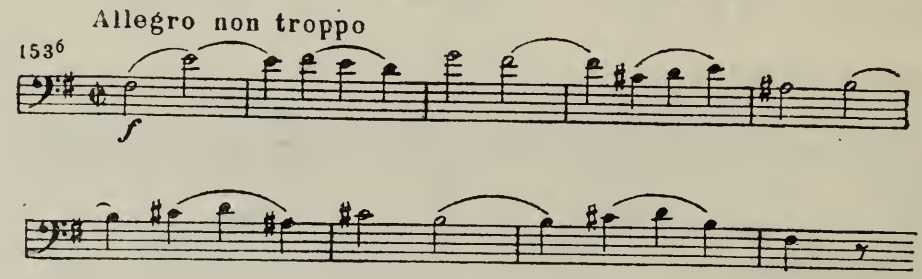
Первая часть, сонатное аллегро, начинается сразу изложением темы главной партии у скрипок. Эта задушевно-элегическая тема песенна по своей природе и близка некоторым вокальным сочинениям Брамса:



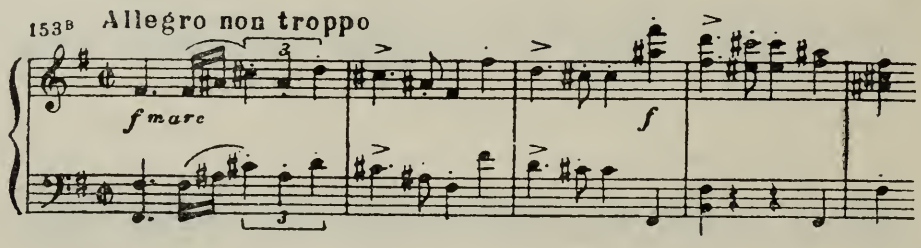


Лирическая песенность темы придает первой части симфонии романтический характер. В процессе развития она (тема) звучит в иной фактуре, расширяется в своем диапазоне, обогащается контрапунктирующими голосами.

Между темами главной и побочной партий нет яркого контраста; тема побочной партии (в тональности минорной доминанты — си минор) также лирически напевна. Особую теплоту и задушевность ей придает звучание виолончелей (удвоенных валторнами), а затем скрипок:



Контраст вносит не побочная партия, а непосредственно предшествующая ей внезапно вторгающаяся, как героический возглас, фанфарная фраза деревянных духовых:



Темы побочной и главной партий в дальнейшем подвергаются широкому развитию. Между побочной и заключительной партиями нет ясной грани. Музыка течет непрерывным по-

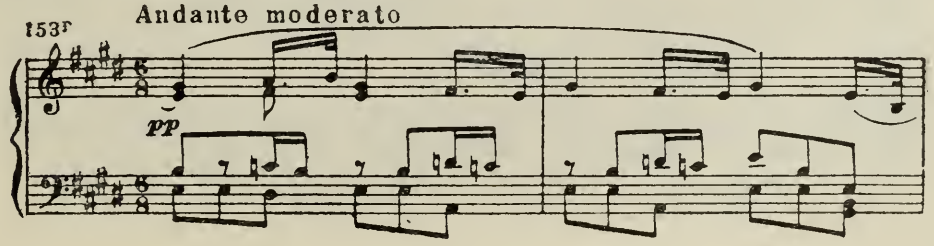
током, развивая интонации побочной партии и фанфарной фразы. Только перед разработкой, как переход к ней, появляется первая нисходящая терцовая интонация главной партии (в доминантовой тональности), которая плавно подводит к разработке.

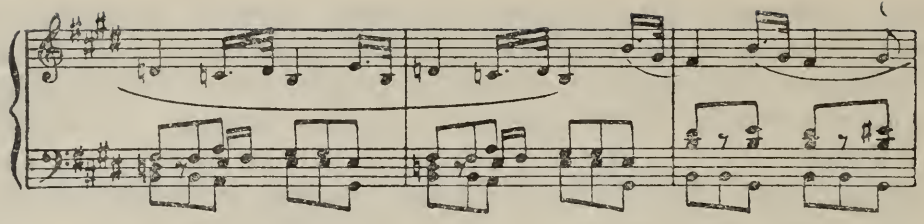
Разработка (что бывает крайне редко) начинается точно так же, как экспозиция, то есть проведением темы главной партии в основной тональности и в той же фактуре и инструментовке. В первый момент можно принять разработку за повторение экспозиции, как это имело место в классических сонатных аллегро. Однако быстро начинается интенсивное развитие подлинно разработочного характера с вычленением и трансформацией отдельных элементов тем главной и побочной партий, с модулированием в различные далекие тональности. Таков первый раздел разработки. Во втором разделе разрабатывается преимущественно фанфарная фраза.

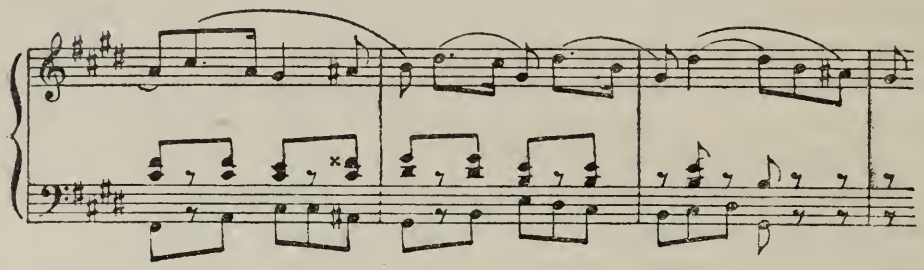
Своеобразно начинается реприза. Брамс избегает буквального повторения, чтобы не было монотонии (ведь так же началась и разработка). Композитор проводит тему главной партии в большом увеличении, поручая ее деревянным духовым в сопровождении таинственного шороха пассажей струнных и приглушенного тремоло литавр. Постепенно к главной партии возвращается первоначальный облик. Дальше в той же последовательности, как и в экспозиции, но уже в основной тональности, проходит знакомый, музыкальный материал. В коде тема главной партии приобретает монументальный характер и звучит грандиозно в tutti всего оркестра.

Такова характерная для Брамса симфоническая драматургия: лирические, песенные темы в процессе развития монументализируются. Если и есть противоречие между характером самого тематического материала и монументальными замыслами брамсовских симфоний, то симфоническое мастерство композитора это противоречие преодолевает; перед нами подлинный симфонизм в смысле интенсивности развития, в результате которого происходит преображение самих тем в духе драматургического замысла. Особенно ярко эта черта творчества Брамса проявляется в данной симфонии.

Вторая часть (Andante moderato) — образец типической для Брамса философской лирики. Написана она в сонатной форме без разработки. Обе темы второй части отличаются мягкостью, содержательностью:

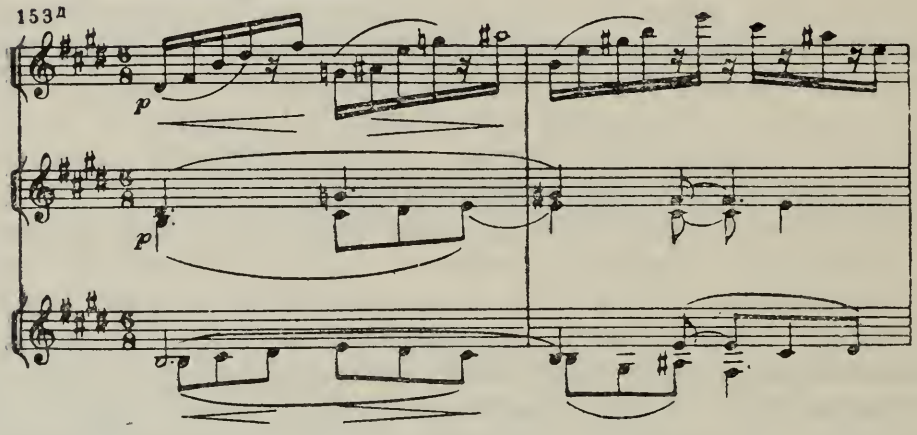


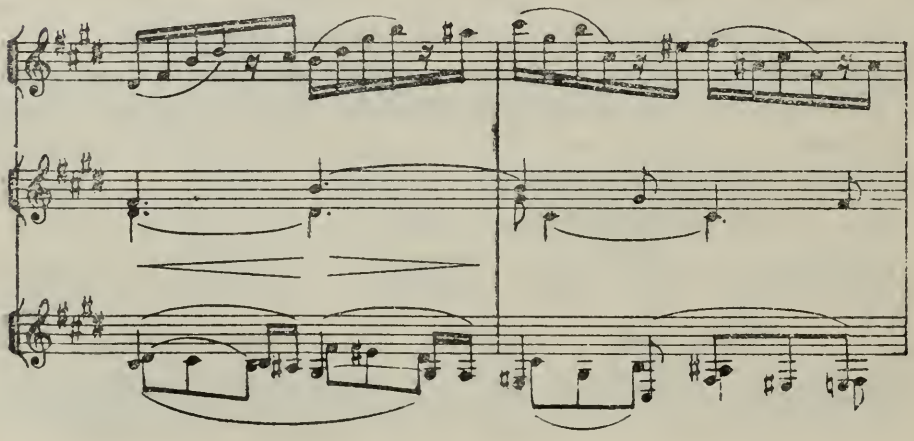




Andante moderato

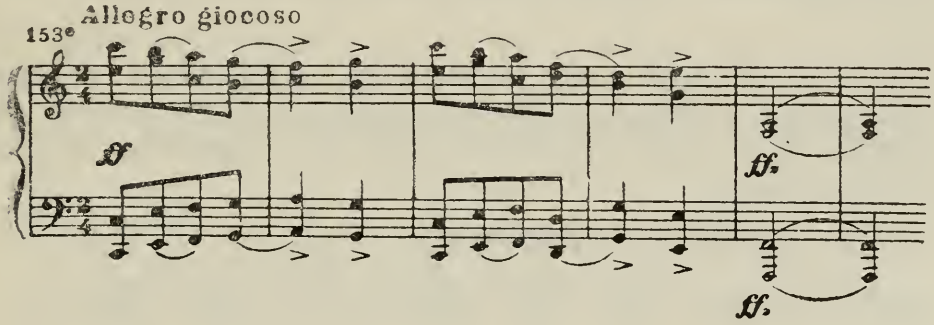
153a



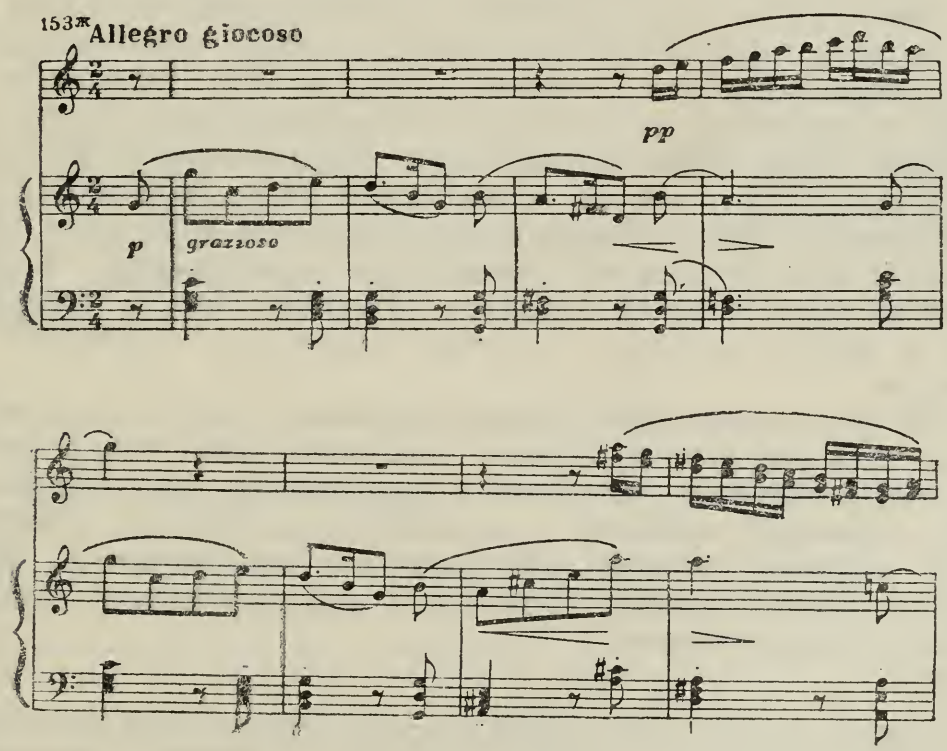


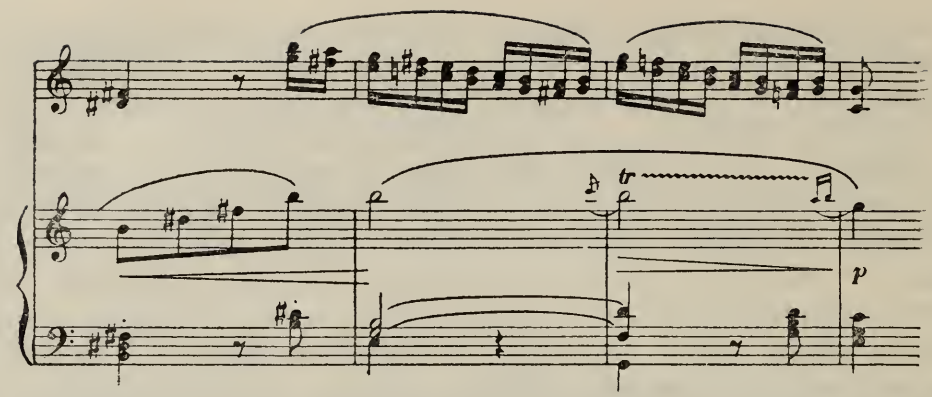
В целом создается образ глубокого размышления, покоя, несмотря на наличие в некоторых местах драматических взрывов, особенно в развитии темы главной партии.

Третья часть вносит резкий контраст, не только по сравнению с предшествующей частью, но и в весь симфонический цикл. Этот контраст лишь еще больше подчеркивает трагедийную сущность симфонии. Здесь мы в центре жанровой сцены, — то ли это веселая пирушка, то ли уличный карнавал. Стремительно и буйно несется тема главной партии (третья часть также написана в сонатной форме), прерываемая мощными акцентами (ffz):



На смену главной партии приходит грациозно-шаловливая тема побочной партии:

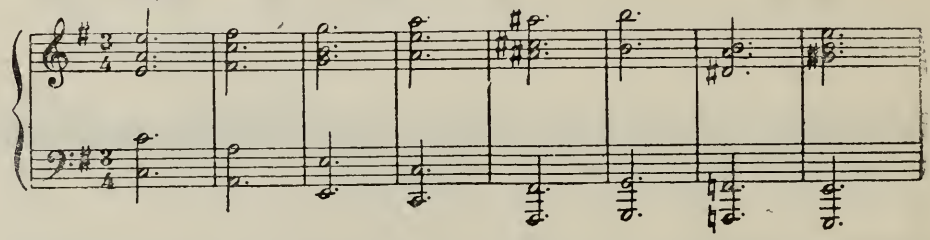




Но доминирует главная партия, полная жизненной энергии и пылкости.

После третьей части, в финале, особенно рельефно раскрывается и находит свое завершение трагедийное содержание симфонии. В финале Брамс возрождает старинную форму чаконы или пассакалии и строит 32 вариации на одну остинатную тему:

153[3] Allegro energico e passionato



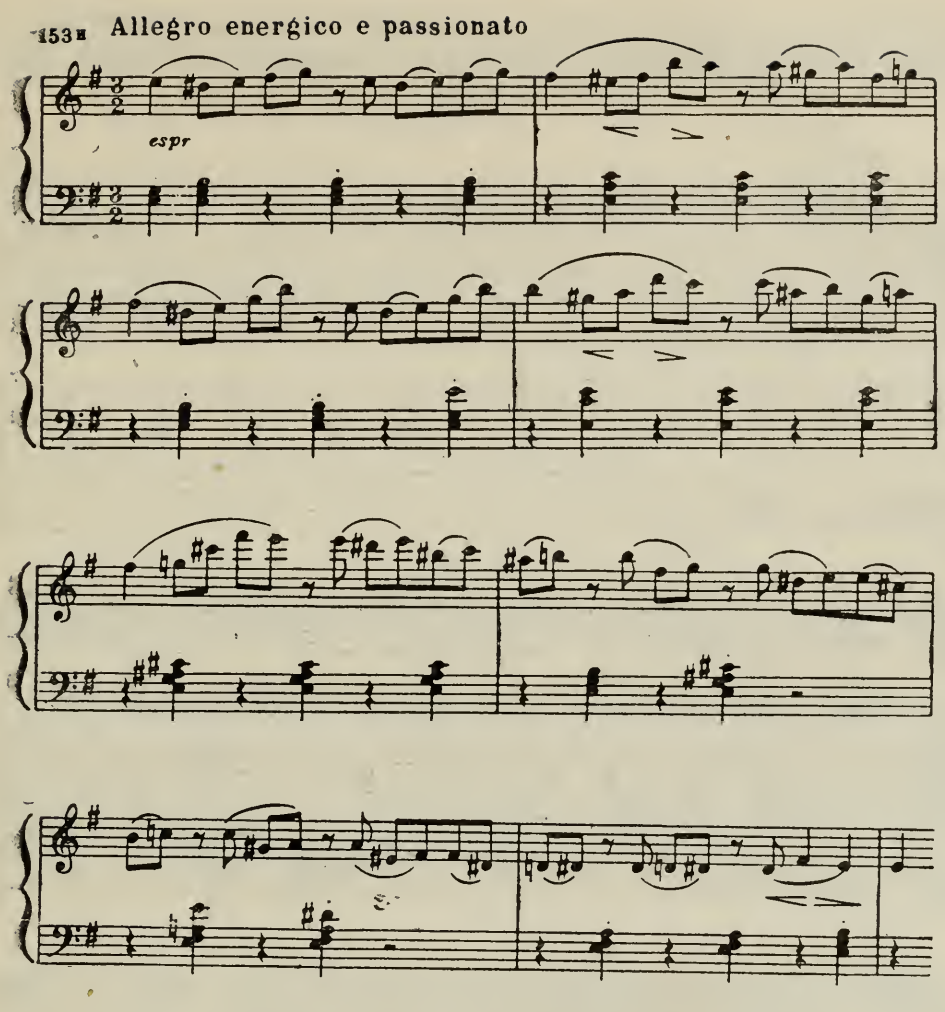
Тема, тяжело поднимающаяся ровными длительностями от тонического звука к доминантовому, а затем через октавный ход возвращающаяся к тонике, звучит во всех вариациях то явно, то скрыто, то в верхнем, то в нижнем голосе. Иногда отдельные звуки темы вплетаются в мелодическую ткань, как бы растворяясь в ней, но вскоре снова четко выделяются.

В теме особенно врезывается в сознание слушателя тритоновый звук ля-диез, обостряющий ее и сообщающий ей конфликтно-драматический характер. Звучание темы у деревянных и медных духовых с участием тромбонов [1] усиливает ее трагизм.

На протяжении последующих вариаций фактура усложняется, тема окружается новыми выразительными мелодическими образованиями, усиливается напряжение. Весь большой цикл вариаций заключен в стройную трехчастную композицию, середина которой, начинающаяся изумительным соло флейты, вносит мягкую лирическую струю, временно разряжающую напряжение:

---

[1] Состав оркестра в 4-й симфонии — в основном — бетховенский. Также, как и в некоторых симфониях Бетховена, тромбоны появляются только в финале.

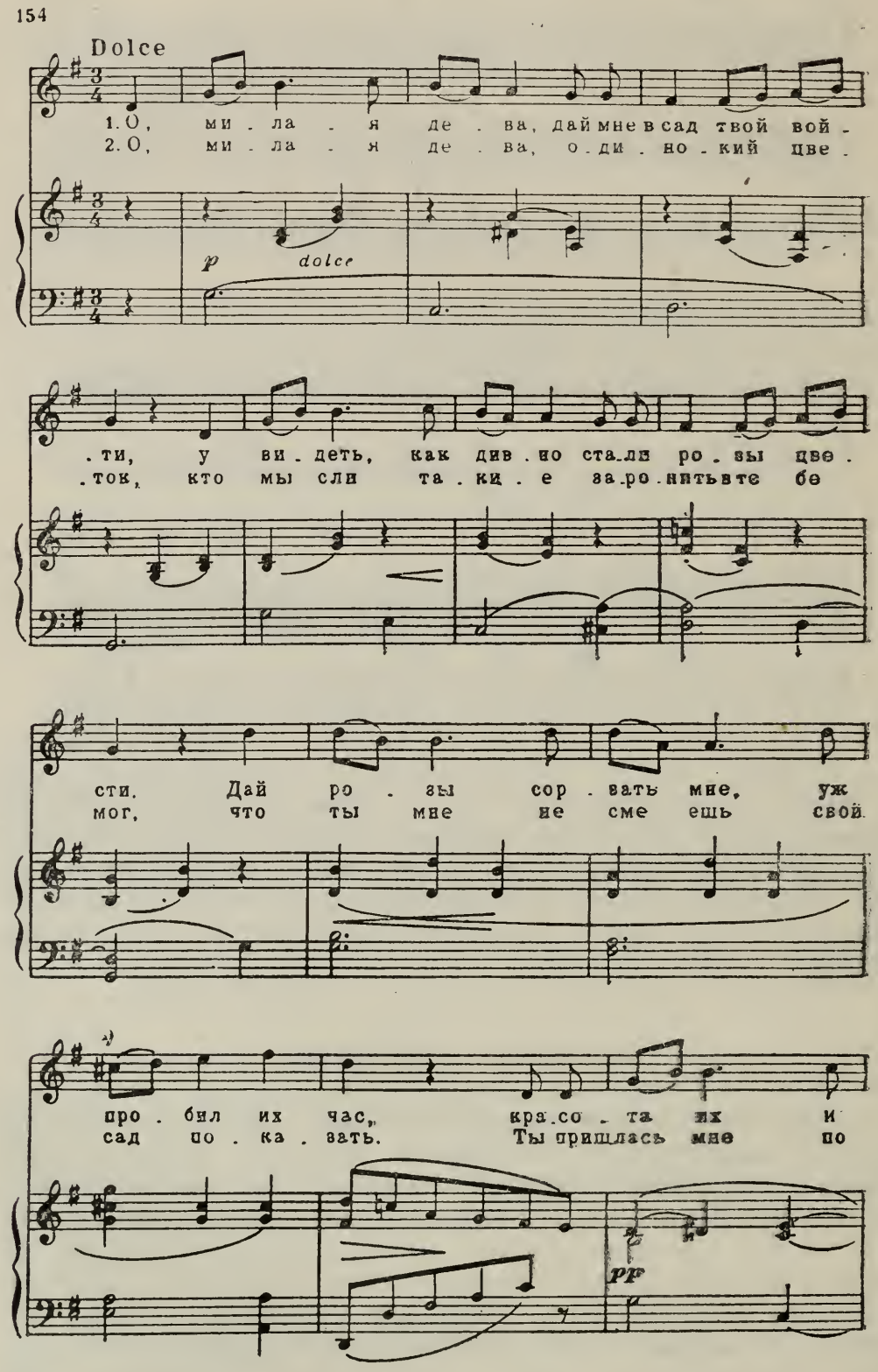


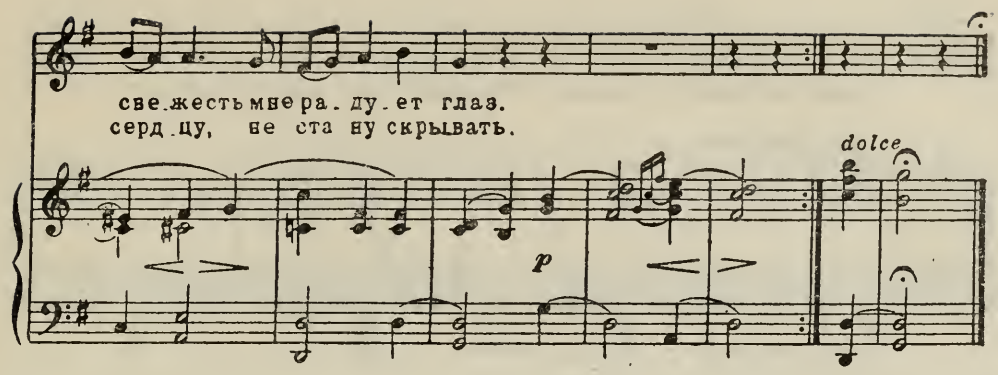
Здесь же в партиях фаготов, валторн и тромбонов звучит строгий хорал. Но снова вступает в своем обнаженном виде основная тема, начинающая третью часть вариационного цикла, — как бы его динамическую репризу, в которой вариационное развитие темы достигает громадного трагического пафоса.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

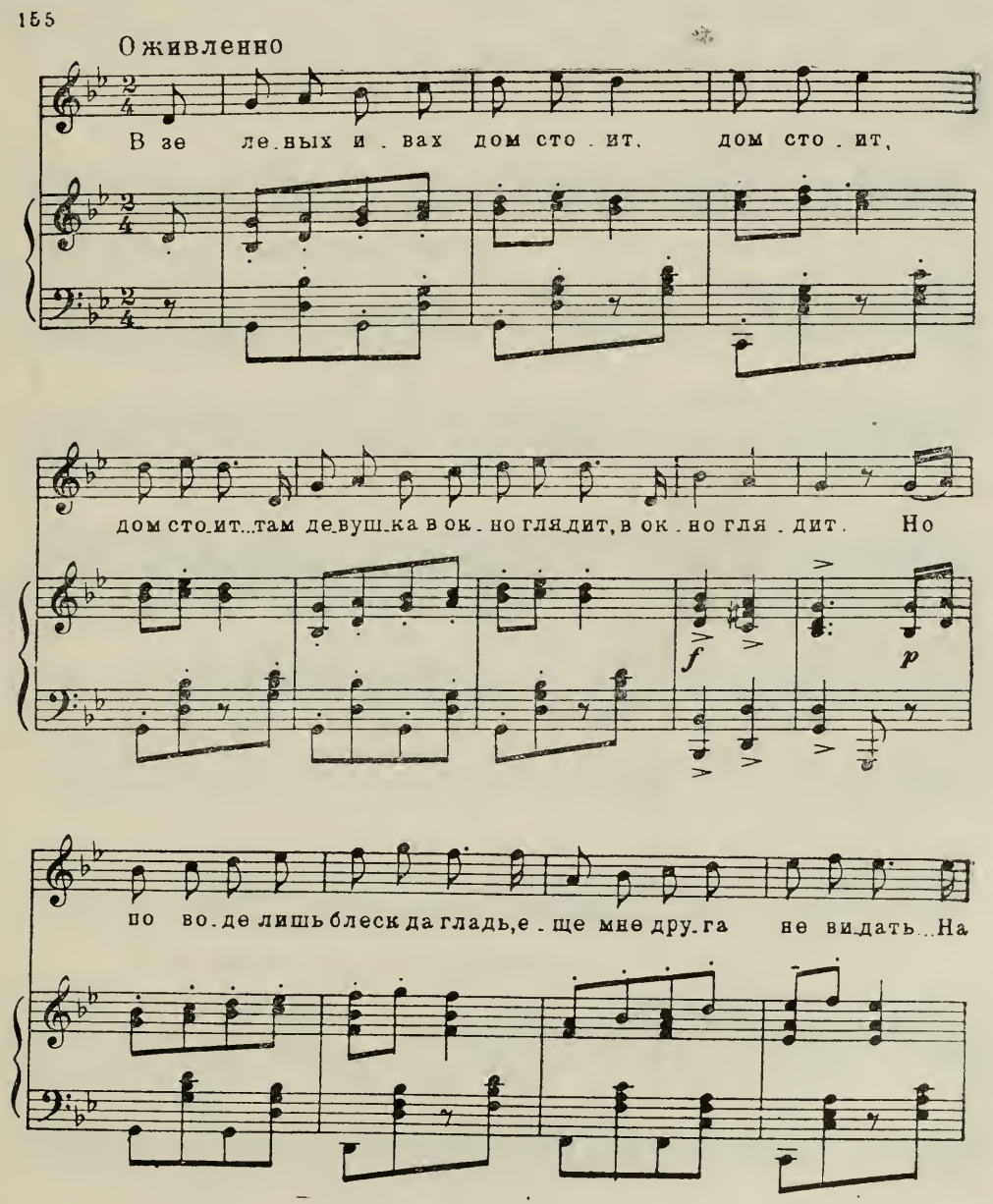
Одним из наиболее привлекательных жанров в творчестве Брамса является жанр вокальной лирики. Лучшие песни Брамса, продолжая традиции песенного творчества Шуберта и Шумана, пленяют своей задушевностью, искренностью чувства, простотой выражения, мелодичностью. Среди многочисленных песен Брамса имеется серия обработок подлинных немецких народных песен (Deutsche Volkslieder). В них простота и безыскусственность гармонизации соответствуют простоте самих мелодий. Написаны они в куплетной форме; лишь

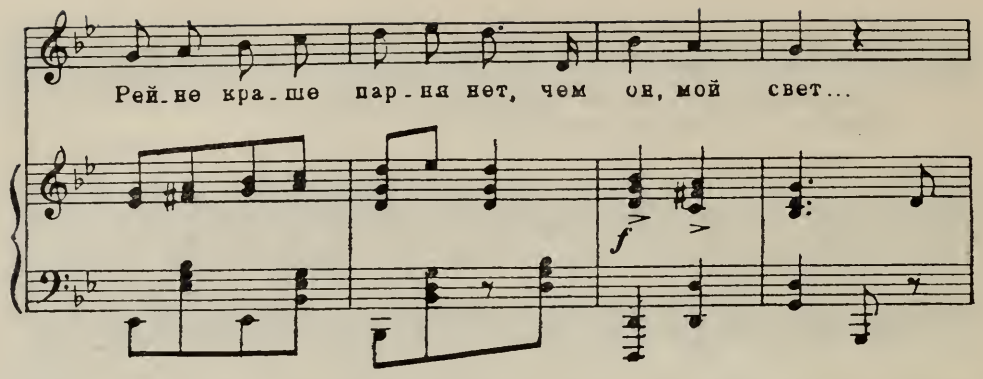
в некоторых случаях слегка варьируется фортепианное сопровождение. В качестве примера немецкой народной песни приведем песню «О, милая дева»:





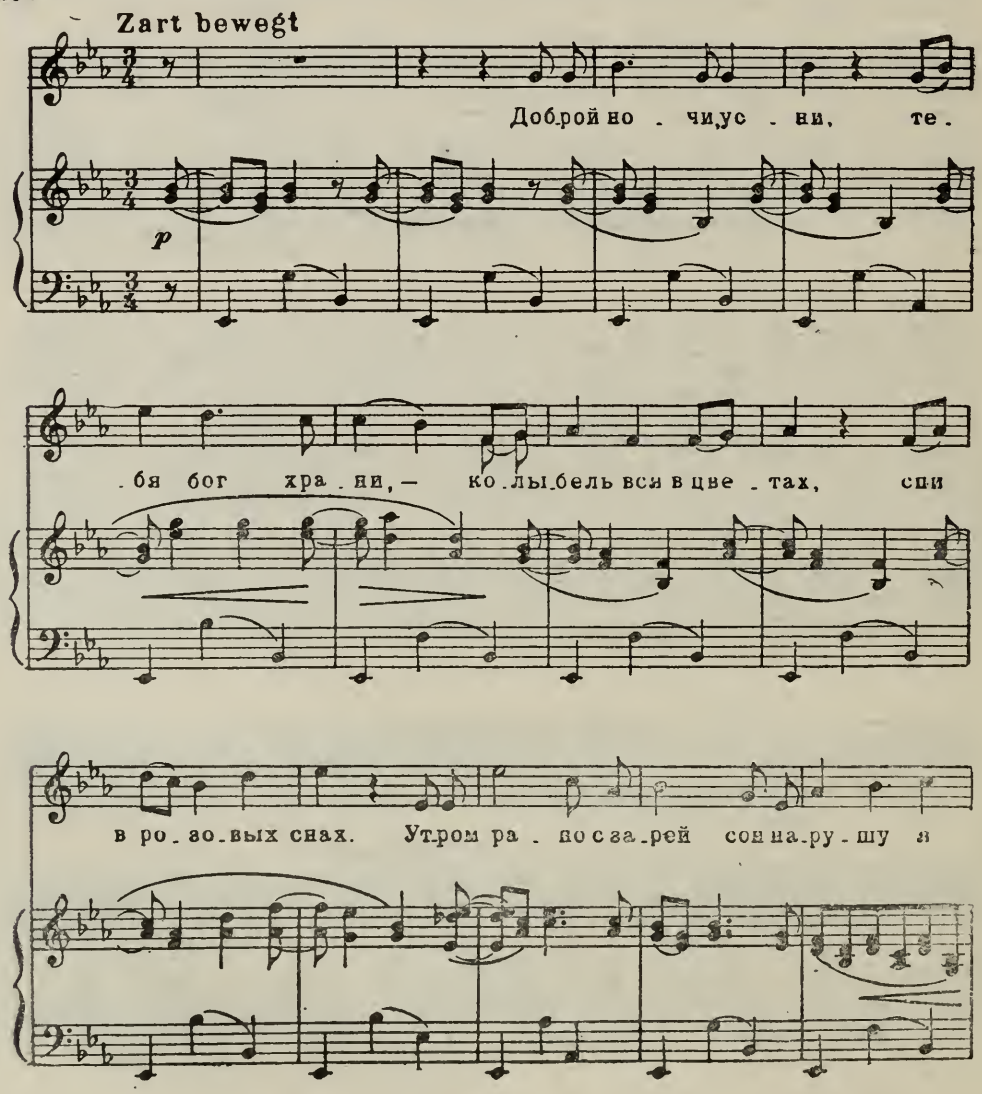
или песню «В зеленых ивах дом стоит»:

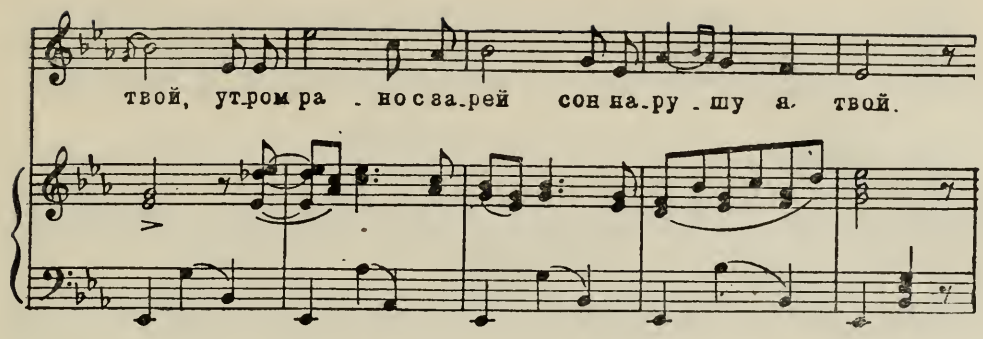




Многие другие песни Брамса, в которых мелодия сочинена самим Брамсом, близки к немецким народным песням. Среди них имеются песни, написанные на народные тексты. Примером такого рода песни, в которой мелодия имеет народный характер, хотя и сочинена самим композитором, является известная «Колыбельная песня» («Wiegenlied»):

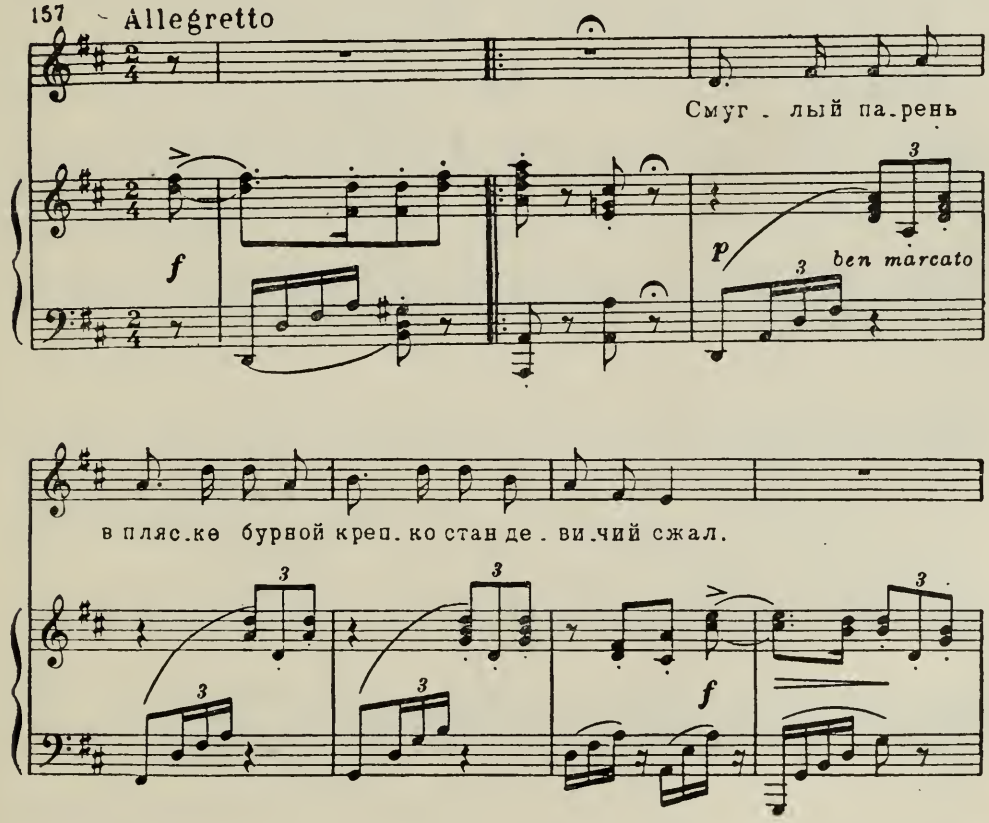
156

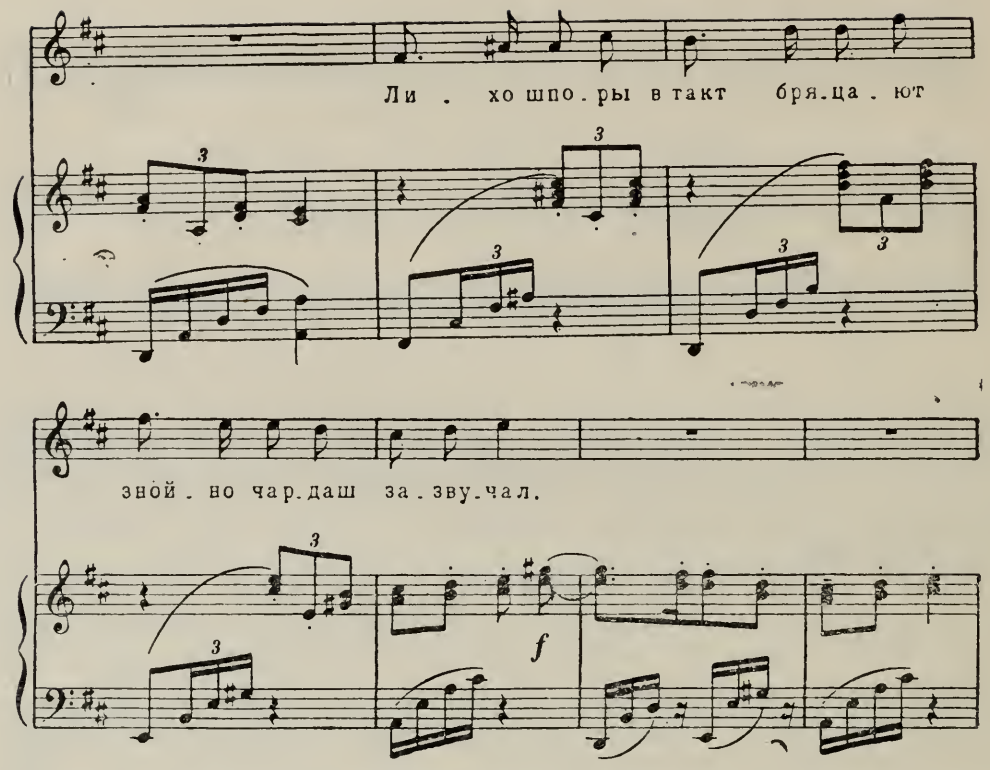




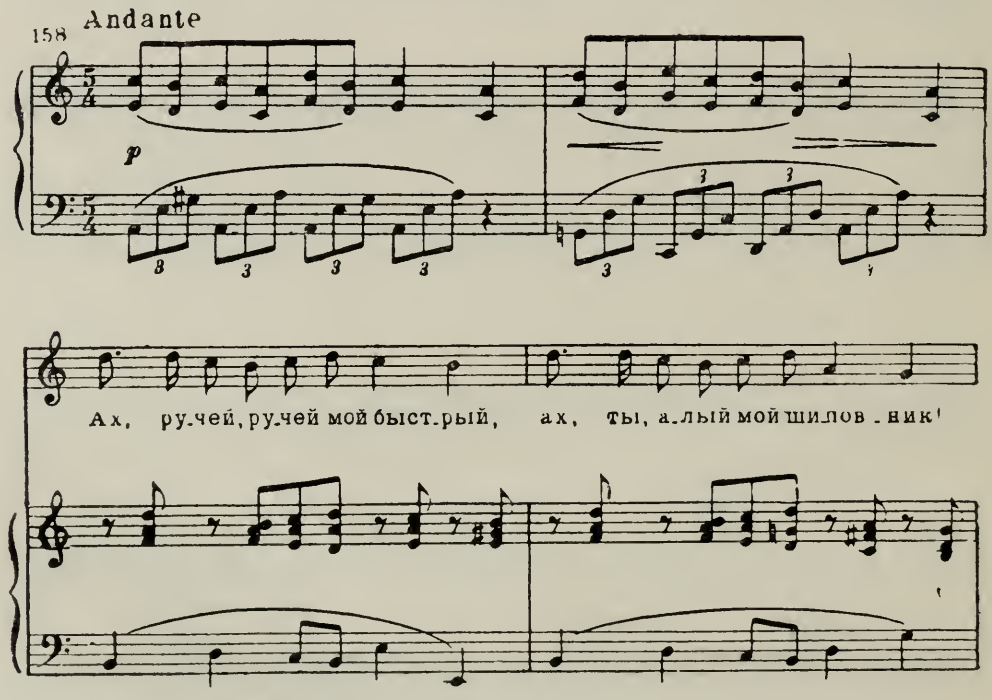
Эта песня точно так же отличается предельной простотой, что обусловило ее широкую популярность. Образ колыбельности здесь создается спокойной, плавной мелодией, близкой к мелодиям детских песен, и равномерно покачивающимся сопровождением.

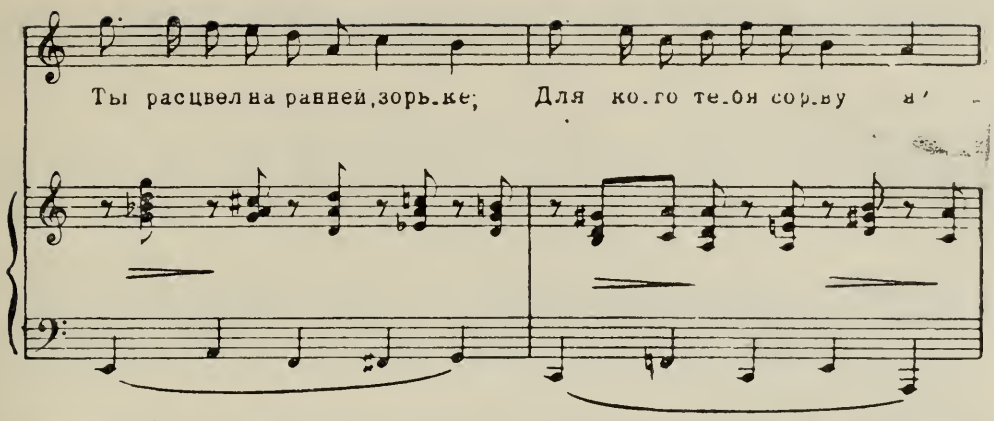
Яркой народностью отличаются «Цыганские песни» Брамса, в которых, как и в ряде инструментальных произведений, Брамс отдал дань увлечению музыкой венгерских цыган. Эти песни сильно отличаются от «Немецких народных песен»: в них есть огненная страсть, в них сложнее, виртуознее фактура фортепианного сопровождения, часто имитирующего бряцание на струнах цимбал. Типичной в этом отношении песней является «Чардаш»:





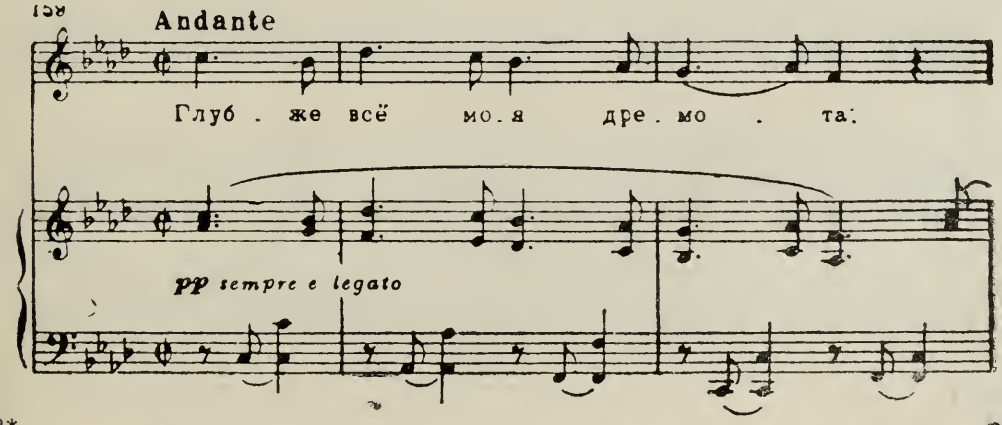
Как и в других жанрах своего творчества, так и в песнях, Брамс был не чужд и славянским влияниям. Приведем в качестве примера сербскую народную песню «Песня девушки». Это — образец задушевной меланхолической лирики, выражающей настроение тоски и одиночества:

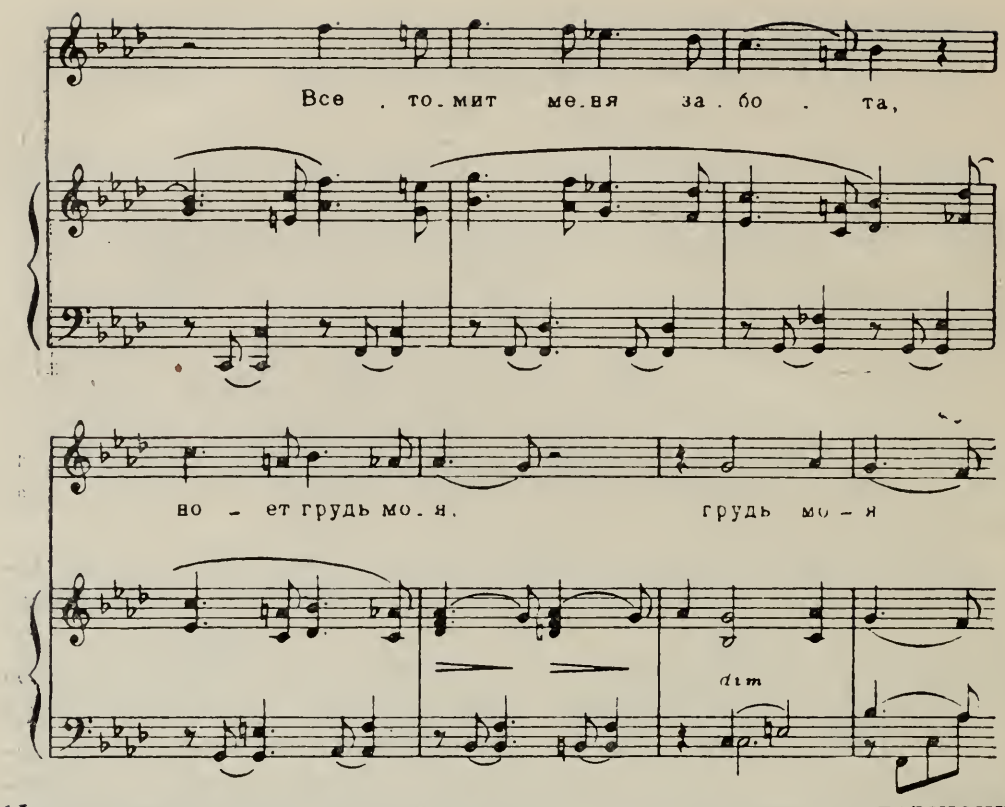




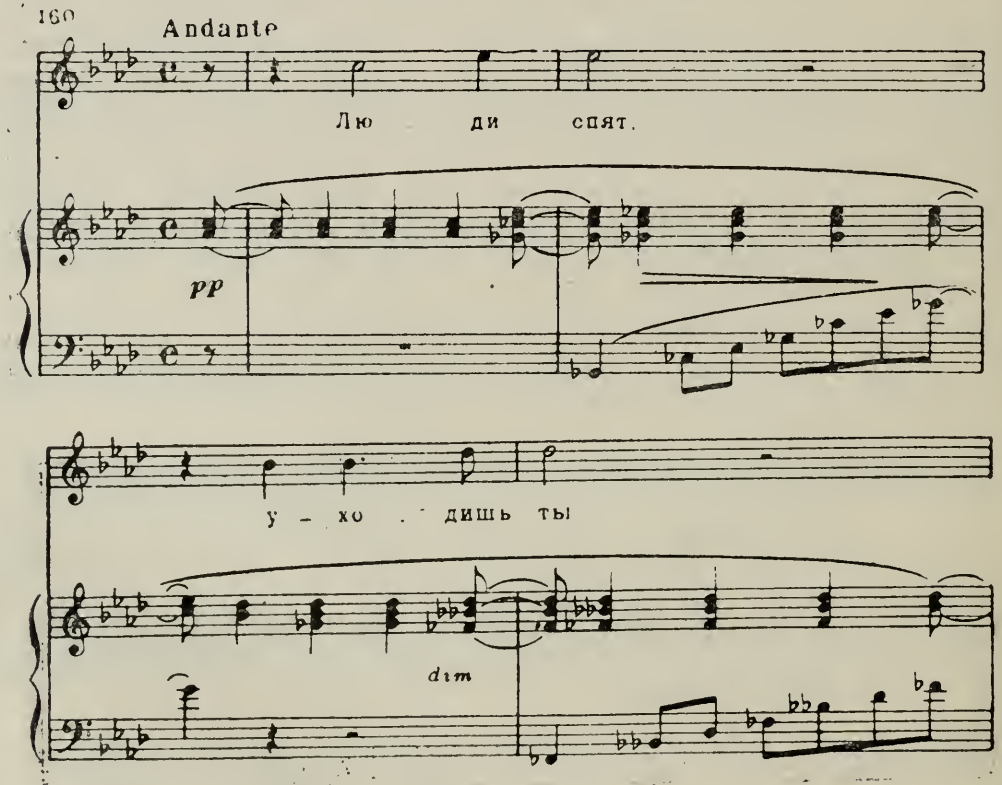
Славянский характер придает музыке пятидольный размер, а также черты ладовой переменности (колебания между ля минором, Соль мажором и До мажором).

Кроме обработок народных песен и песен народного характера, у Брамса имеется большое количество лирических романсов, отличающихся большей сложностью, большей психологической утонченностью. В них мелодия, сохраняя свою напевность и, в конечном счете, коренящаяся в той же немецкой народной музыке, вместе с тем интонационно более изысканна и сложна. В них фортепианные сопровождения, исполняющие (как всегда в песнях Брамса) вспомогательную функцию, вместе с тем обладают подчас весьма развитой и разветвленной фактурой, образующей достаточно изысканную и тонкую звуковую ткань. В мелодиях песен Брамс никогда не стремился подчеркивать детали поэтического текста. Главной его задачей было создание в ясной и завершенной мелодии обобщенного музыкального образа, соответствующего общему настроению поэтического текста. По содержанию, образам и настроению песни и романсы Брамса чрезвычайно разнообразны — от созерцательной философской лирики («Одиночество в полях») до выражения бодрости и здоровья («Кузнец»), от мрачной скорби («Тебя не видеть больше») до юмора («Напрасная серенада»). Характерным образцом тонкой, проникновенной лирики Брамса является песня «Глубже все моя дремота». В ней выражено настроение любовной тоски:



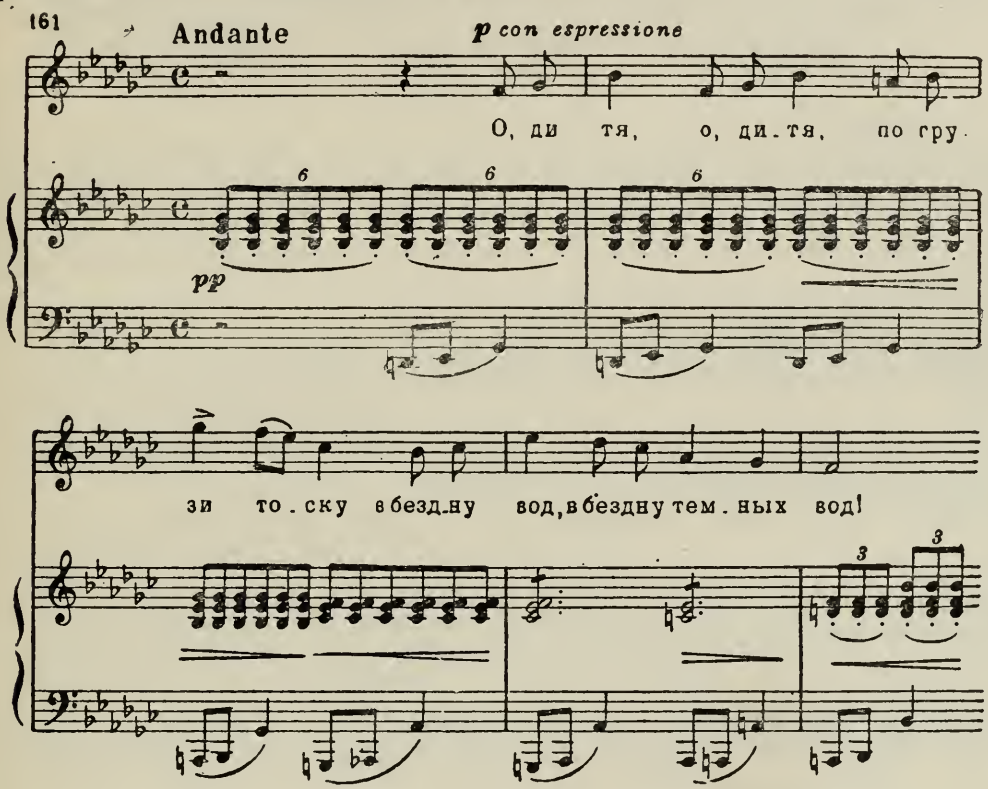


Нисходящее движение мелодии с секундовыми задержаниями, минорный лад, медленный темп — придают песне характер скорбной лирики. Очень выразительны терцовые гармонические сопоставления на словах «Люди спят, уходишь ты»:

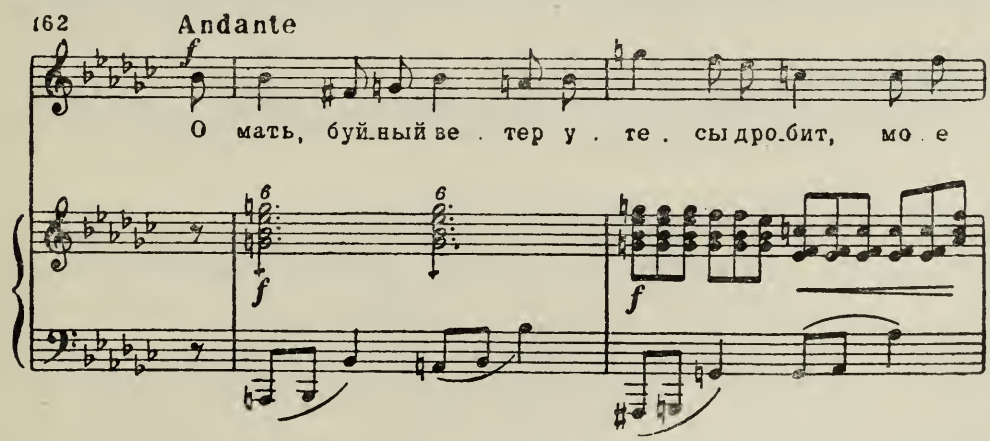


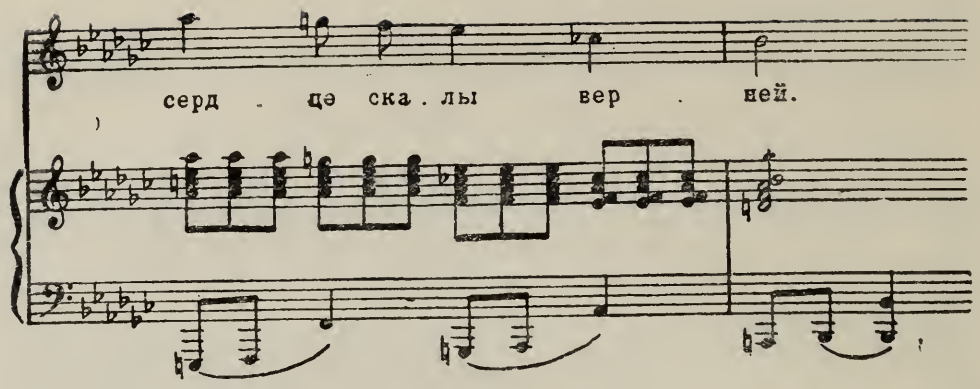
Здесь в музыке хорошо переданы настроение тишины и чувство одиночества, гармонирующие с поэтическим образом стихотворения.

Большой мелодической выразительностью отличается песня Брамса «Верность любви» — один из многочисленных образцов любовной лирики в сокровищнице немецкой песни XIX века. Грустная и проникновенная мелодия звучит на фоне равномерного триольного сопровождения:

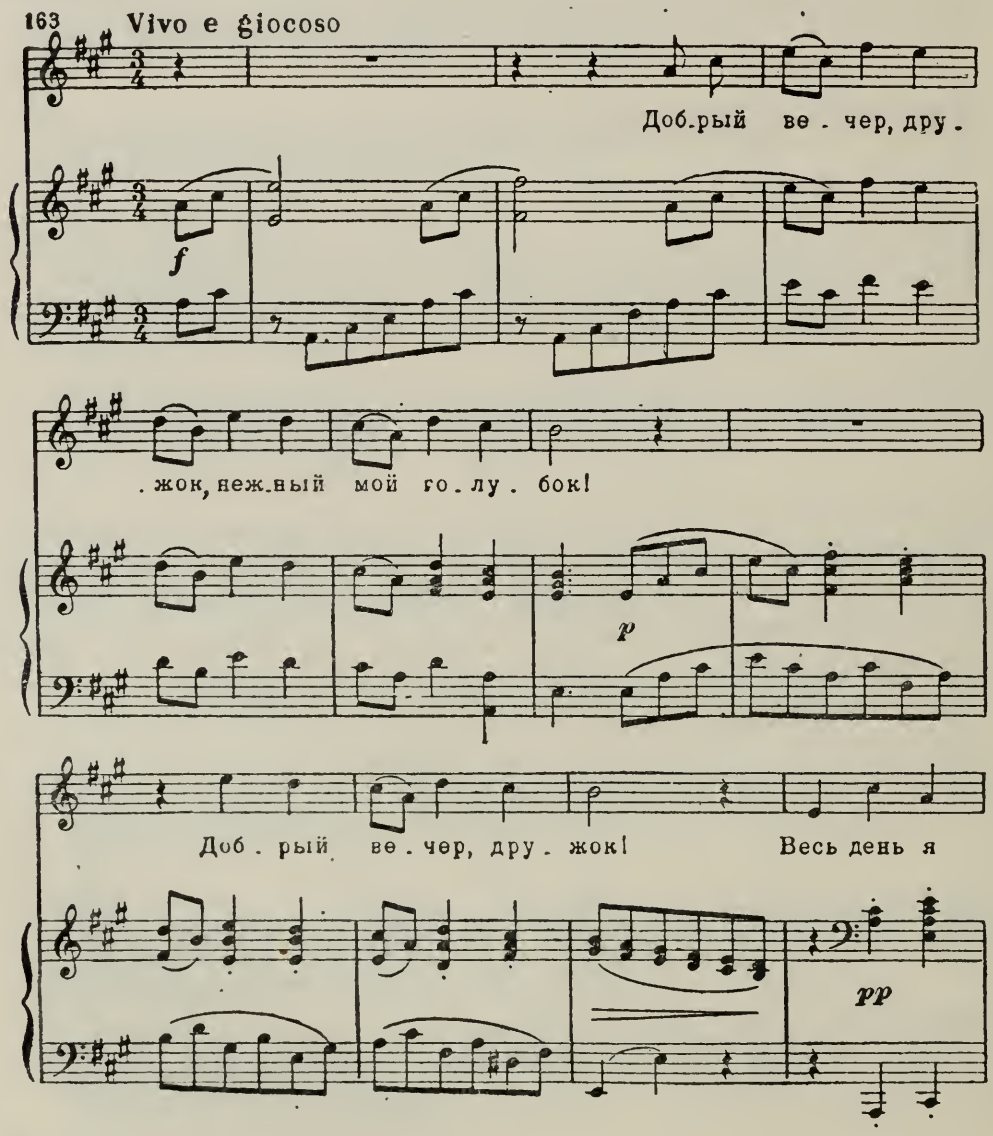


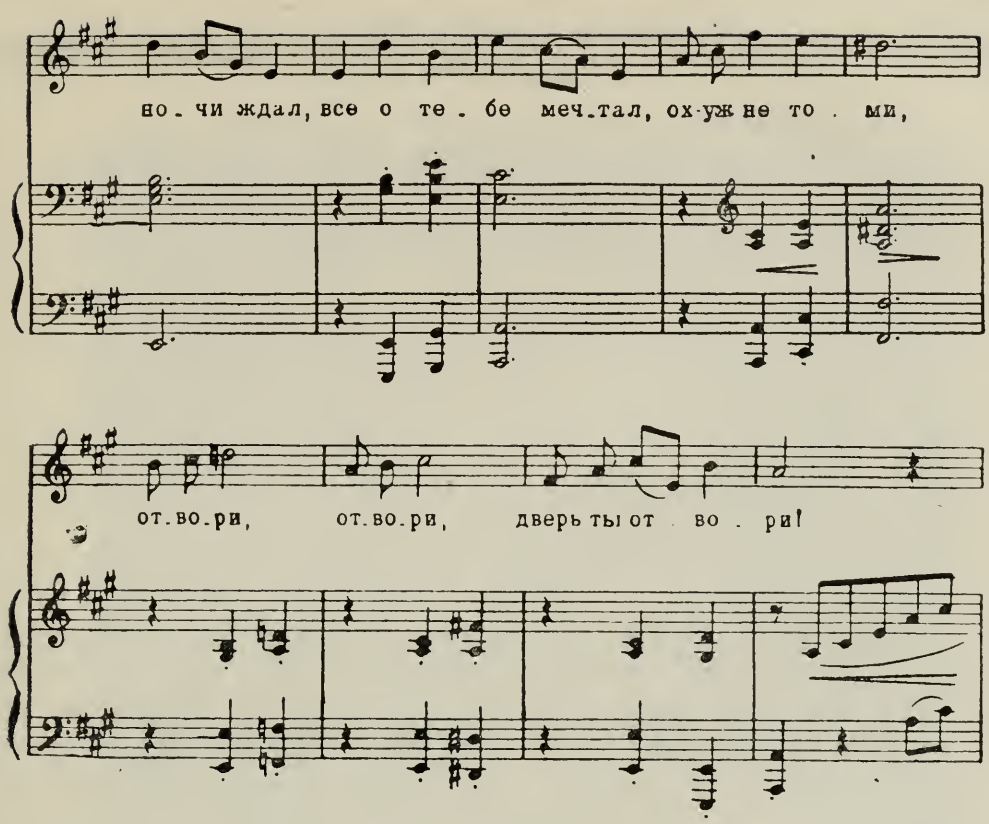
Написана песня в куплетной форме с характерным изменением в последнем (третьем) куплете, где по-шубертовски совершается переход в одноименный мажор; приходясь на слова о неизменной верности, которая крепче, чем скала, это место создает впечатление большого нарастания страсти:



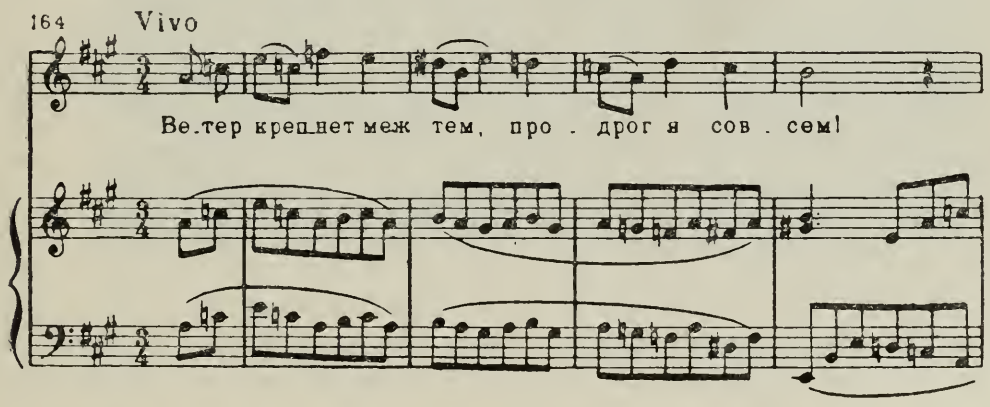


Совершенно в ином роде «Напрасная серенада» Брамса, представляющая собой юмористический диалог между мужчиной и женщиной. Мелодия здесь близка к немецким народным танцевальным песням, — в ней есть некоторая вальсообразность:





Эта песня также написана в куплетной форме, но здесь в каждом куплете немного варьируется сопровождение при неизменной мелодии голоса. Лишь в одном куплете мелодия дана в одноименном миноре. Такой ладовый контраст находится в соответствии с текстом в данном месте:



Приведенные и разобранные образцы вокальной и инструментальной музыки Брамса подтверждают положение о ее тесной связи с демократическим музыкальным бытом. Опора на народно-бытовую музыку и на творчество великих классиков прошлого в сочетании с высоким профессиональным мастерством — причина жизненности творчества Брамса, являющегося ценной частью мирового классического наследия.

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

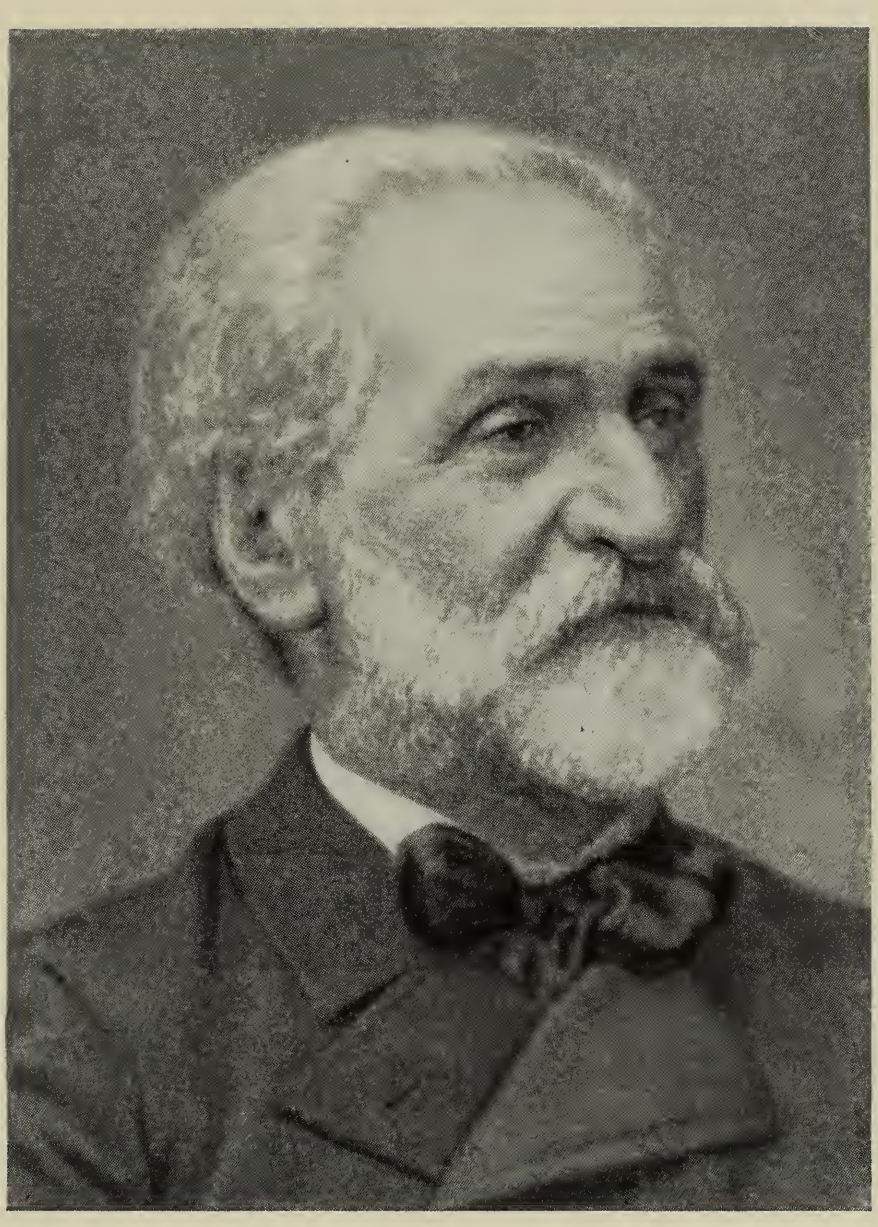
1813-1901

Гениальный итальянский оперный композитор Джузеппе Верди — последний великий классик в трехвековой истории итальянского оперного искусства. Нет в мире оперного театра, в котором не ставились бы оперы Верди. Все оперные театры нашей страны имеют в своем репертуаре оперы Верди. «Риголетто», «Травиата» и «Аида» принадлежат к популярнейшим операм и пользуются любовью в самых широких массах слушателей. Многие мелодии из опер Верди стали всесветно знаменитыми, а на родине композитора, в Италии, поются, как народные песни.

Такая исключительная популярность творчества Верди объясняется его глубокой народностью, органической и неразрывной связью с национальной демократической культурой своей страны, жизненной правдивостью и реализмом, высоким гуманизмом, необычайным мелодическим богатством. Популярность творчества Верди объясняется также и тем, что оно своеобразно отразило передовые общественные движения итальянского народа.

Большой творческий путь прошел Верди. Двадцать шесть опер создавались им на протяжении почти шестидесяти лет— от 30-х до 90-х годов XIX века. Но это был не только длительный творческий «стаж», это были также непрерывные искания все большей и большей музыкально-драматической правды, это была постоянная эволюция, каждый значительный этап которой представлял собой великое достижение итальянской оперной драматургии. Первый зрелый период творчества Верди венчается операми «Риголетто» (1851) и «Травиата» (1853); второй период — «Аидой» (1871); третий период — «Отелло» (1887) и «Фальстафом» (1893).

Неоднократно итальянская опера в различные периоды своей истории находилась в состоянии идейно-художественно-



ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

го кризиса. В 30—40-е годы XIX века ряд явлений в итальянском оперном искусстве свидетельствует о наличии кризиса, заключавшегося в культе красивого голоса певцов и вокальной виртуозности в ущерб идейному содержанию и драматическому смыслу, в жалкой роли оркестра, в игнорировании музыкальных характеристик действующих лиц и драматических ситуаций. Конечно, лучшие оперы Россини, Беллини и Доницетти сохранили свое значение как выдающиеся образцы итальянской оперной классики. Но репертуар оперных театров Италии и других европейских стран был засорен и такими операми, которые, давая возможность знаменитым певцам завоевывать быстрый и дешевый успех, уже давно справедливо забыты.

Историческая заслуга Верди заключалась в том, что, основываясь на лучших реалистических традициях итальянского оперного искусства, он вывел итальянскую оперу из кризиса, реформировал ее и в лучших своих операх создал национально-итальянское реалистическое, насыщенное глубоким драматизмом, психологически правдивое музыкально-театральное искусство.

Прогрессивное значение творчества Верди определяется в первую очередь его связью с передовыми общественными движениями, с освободительной борьбой итальянского народа. В бурные и напряженные годы истории Италии протекала творческая деятельность Верди. Так же, как и Германия, Италия была раздроблена на ряд отдельных государств. Большинство итальянских государств находилось под игом австрийской монархии, где господствовал реакционный политический режим Меттерниха. Если раньше, в период наполеоновских войн, итальянский народ вел борьбу против французского владычества, то теперь его основной задачей было освобождение от австрийского гнета. В этой освободительной борьбе, сочетавшейся с борьбой за национальное воссоединение страны, развивалось и крепло национальное самосознание народа.

Возглавляли революционное движение народа Мадзини и Гарибальди.

Лишь в 1870 году завершился длительный процесс воссоединения и освобождения Италии. Но воссоединение, начатое снизу путем борьбы народных масс, путем революции, произошло в конце концов под эгидой монархии. Поражение революции и объединение Италии в королевство во главе с королем Виктором-Эммануилом объясняется буржуазным характером итальянской революции и изменой буржуазии народу.

Передовое демократическое искусство Италии (поэзия революционного поэта Алессандро Манцони, оперное творчество Россини, Беллини и в особенности Верди) питалось именно

освободительной борьбой народа, отразило его демократические чаяния и стремления. В 1848 году Мадзини писал Верди: «То, что я и Гарибальди делаем в политике, что наш общий друг А. Манцони делает в поэзии, то Вы делаете в музыке, мы все, как умеем, служим народу». Заметим, что в это время Верди еще не написал своих лучших опер. Однако в этом обращении Мадзини не только выражено признание таланта великого итальянского музыканта, но и констатируется политическое значение творчества Верди, его глубокая связь с народной борьбой.

А. Н. Серов писал в одной из своих статей: «Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он — цветок своей почвы. Он — голос современной Италии, не лениво дремлющей или беспечно веселящейся Италии в комических и мнимо серьезных операх Россини и Доницетти, не сентиментально-нежной и элегической, плачущей Италии беллиниевской, — а Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии смелой и пылкой до неистовства»[1]. В этом высказывании Серова ясно устанавливается связь между творчеством Верди и политическими событиями в современной ему Италии.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ДЕТСКИЕ И МОЛОДЫЕ ГОДЫ. РАННИЕ ОПЕРЫ

Детство композитора. Родился Верди 10 октября 1813 года в маленькой деревне северной Италии Ле-Ронколе, недалеко от города Буссето. Отец его был трактирщиком, содержателем деревенской харчевни, получал ничтожно малый доход и с трудом содержал семью.

Страстную любовь к музыке Джузеппе испытал в раннем детстве, вслушиваясь в игру и пение бродячих музыкантов. Так итальянская народная музыка вошла в жизнь будущего композитора. Когда Верди было семь лет, он, по местному обычаю, прислуживал в деревенской церкви за обедней. Здесь он впервые услышал орган. Потрясенный этим впечатлением, Верди обратился к родителям с просьбой учить его музыке. Отец достал старый спинет[2] и пригласил в качестве учителя своего сына церковного органиста Байстрокки.

Буссето. В течение трех лет учился Джузеппе у Байстрокки и овладел игрой на спинете настолько хорошо, что его учитель уже больше ничего не мог ему дать. Когда мальчику

---

[1] А. Н. Серов. Верди и его новая опера. Критические статьи, т. III, стр. 1442

[2] Род клавесина.

исполнилось двенадцать лет, отец отправил его в город Буссето (недалеко от Милана) для занятий в городской школе. Учась в школе, Верди одновременно продолжал занятия музыкой. По воскресеньям и праздничным дням он отправлялся в свою деревню, где работал церковным органистом вместо умершего Байстрокки. То было суровое детство: крайне скудный заработок, едва дававший возможность прокормиться; трудности и опасности ночных переходов из Буссето в Ле-Ронколе.

В Буссето Верди поступил на службу в контору купца Барецци. Антонио Барецци был человеком передовым, просвещенным и большим любителем музыки. Он был председателем городского филармонического общества, немного играл на разных инструментах, в частности играл партию первой флейты в оркестре филармонического общества. Верди пришлось присутствовать в доме Барецци на репетициях оркестра, переписывать ноты, делать аранжировки, играть в оркестре на большом барабане. Здесь Верди ознакомился с некоторыми произведениями Гайдна, Россини и других композиторов.

Дирижировал филармоническим оркестром Фердинандо Провези, который, обратив внимание на необычайную музыкальную одаренность юного Верди, начал с ним заниматься. Верди делал большие успехи и даже мог в нужных случаях заменить Провези: иногда дирижировал вместо него в концертах филармонического оркестра, играл на органе в городском соборе. Много работая в Буссето, Верди продолжал свои еженедельные путешествия в Ле-Ронколе.

Первые сочинения. Первые сочинения Верди относятся к концу 20-х годов: увертюра, марши для духового оркестра, произведения для хора и несколько фортепианных пьес. Несмотря на то, что жители Буссето знали и ценили Верди, его самого не удовлетворяла затхлая, провинциальная жизнь маленького городка. Верди привлекал Милан — крупнейший город северной Италии, где музыкальная жизнь била ключом, где был знаменитый оперный театр «La Scala», где можно было, учась в консерватории, достигнуть совершенства в своем искусстве.

Мечта Верди о поездке в Милан сбылась. В этом ему помогли Барецци и Провези, выхлопотавшие ему стипендию на два года от одного благотворительного учреждения.

Попытка поступить в Миланскую консерваторию. В 1831 году, в возрасте восемнадцати лет, Верди приехал в Милан и держал испытание в консерватории. Директор Миланской консерватории Франческо Базили — сухой педант и рутинер — отказал Верди в приеме, ссылаясь на его... профессиональную непригодность. Выдающийся музыкант, прославивший итальянскую музыку на весь мир, оказался за бортом консерватории, в то время как в ней учились и ее кончали многие

посредственности, имена которых вовсе не сохранились в потомстве. Таковы уродливые гримасы жизни в обществе, основанном на эксплуатации. Как утверждают некоторые биографы, тем, от кого зависел прием Верди в консерваторию, и в частности ее директору, не понравилась его внешность — простой облик ломбардского крестьянина, никак не похожий на тех выхоленных аристократических юношей, которые занимались музыкой только потому, что у их родителей было много денег.

Не принятый в консерваторию, Верди занимался в Милане частным образом у видного и авторитетного музыкального деятеля Винченцо Лавинья, сумевшего оценить талант Верди и дать ему нужное направление. Лавинья был оперным композитором, дирижером Миланского оперного театра «La Scala» и прекрасным педагогом. Под его руководством Верди в короткий срок овладел основами композиторского мастерства и изучил выдающиеся произведения итальянской и зарубежной классики. Уже через год после начала занятий Лавинья писал Барецци: «Ваш стипендиат будет вскоре гордостью своего отечества».

Большое значение в дальнейшей судьбе Верди имел его случайный дебют в качестве дирижера: во время репетиции оратории Гайдна «Сотворение мира» в зале филодраматического театра ему пришлось заменить отсутствовавшего руководителя репетиции; Верди настолько удачно справился со своей задачей, что ему было поручено продирижировать концертом. Выступление Верди прошло с таким блестящим успехом, что ему тут же были заказаны кантаты и опера под названием «Оберто граф Бонифачьо».

Верди — директор филармонического общества. Внешние обстоятельства помешали Верди сразу приняться за сочинение оперы: он должен был вернуться в Буссето, чтобы занять место умершего Провези и таким образом отработать данную ему стипендию. Верди назначили директором филармонического общества в Буссето. По местному обычаю, директор филармонического общества одновременно был соборным органистом. Две должности совмещал и Провези. Но назначение Верди органистом в соборе натолкнулось на сильное противодействие церковных кругов, не довольных слишком светским характером духовных сочинений Верди. Это было время жестокой реакции, когда весь север Италии находился во власти меттерниховской Австрии, когда папа римский обладал не только духовной, но и светской властью. Оживление и активизация церковно-католической идеологии вызвали оппозицию со стороны передовой интеллигенции, к которой принадлежал Верди. В связи с этим церковное начальство отвергло кандидатуру Верди.

В виде протеста филармоничское общество вывезло из

собора все принадлежавшие ему партитуры. Конфликт между филармоническим обществом и соборным начальством длился на протяжении нескольких лет. Весь город был взволнован. Церковные власти преследовали и травили сторонников Верди, запрещали собрания филармонического общества. Дело дошло до того, что некоторые приверженцы Верди были арестованы за «политическую неблагонадежность».

Тем не менее, Верди много и интенсивно работал в филармоническом обществе: дирижировал концертами, занимался с певцами, сочинял музыку. Не имея возможности играть на органе в соборе, он играл в маленькой церкви францисканских монахов, не зависевшей от местных церковных властей. Туда собирались жители города Буссето, чтобы послушать игру и сочинения Верди. На центральной площади Буссето духовой оркестр играл марши Верди. Имя его становилось известным за пределами города. Он часто выступал не только как дирижир и органист, но и как пианист.

В 1836 году Верди вступил в брак с дочерью своего друга и покровителя Барецци — Маргеритой. Через два года он вместе с женой и двумя детьми окончательно переехал в Милан, куда он привез только что оконченную партитуру первой оперы «Оберто граф Бонифачьо».

«Оберто граф Бонифачьо». В Милане Верди начал хлопоты о постановке своей оперы, хотя это было не так легко. Лавинья, который мог бы оказать ему содействие, умер, связи с музыкальным и театральным миром Милана были в значительной степени потеряны за время жизни Верди в Буссето. Лишь в ноябре 1839 года в театре «La Scala» состоялась долгожданная премьера оперы «Оберто» в несколько переработанном виде. Текст для новой редакции оперы написал молодой поэт и музыкант Солера, творчески сотрудничавший с Верди и в дальнейшие годы.

Опера «Оберто» прошла с значительным успехом и выдержала много представлений, хотя первое оперное произведение молодого композитора было еще мало самостоятельным. Успех «Оберто» побудил антрепренера театра Мерелли заказать Верди следующую оперу. В начале 1840 года Верди принялся за работу над комической оперой «Мнимый Станислав, или День царства». Но в это время Верди пришлось пережить страшную личную трагедию: в течение короткого времени смерть унесла его двоих детей и жену. «Я был один!.. один!.. — писал он в отчаянии. — На протяжении двух месяцев три дорогих существа исчезли навсегда. У меня больше не было семьи!.. И среди этих ужасных мук, чтобы выполнить взятые на себя обязательства, я должен был писать и закончить комическую оперу!»

«Мнимый Станислав». Поставленная в 1840 году, опера не имела успеха. Неудача Верди в какой-то мере объясняет-

ся условиями, в которых ему пришлось писать оперу. Душевное состояние Верди было крайне тяжело. Он не мог представить себе, как будет писать оперу на предложенное ему либретто Солера «Навуходоносор». Либретто Верди прочел — оно ему понравилось. Освободительная идея, яркий и сильный драматизм, образ царя вавилонского Навуходоносора, знаменитого своими завоеваниями, евреи, томящиеся в плену у вавилонян, древний сюжет (VI век до нашей эры), массовые народные сцены — все будило воображение и было благодарно для музыки. В короткий срок «Навуходоносор» (поитальянски «Nabucco») был закончен и включен в репертуар театра.

«Набукко» и «Ломбардцы». Премьера «Набукко», прошедшая весной 1842 года в театре «La Scala, имела ошеломляющий успех. Овациям не было конца. Хор пленных евреев произвел потрясающее впечатление и сразу приобрел широкую популярность (так же, как многие мелодии из последующих опер Верди). Вскоре же после премьеры «Набукко», в начале 1843 года, состоялась премьера следующей оперы Верди «Ломбардцы» на либретто того же Солера. Опера «Ломбардцы» на средневековый сюжет из эпохи крестовых походов имела успех не меньший, чем «Набукко». Быстро она обошла почти все итальянские оперные сцены. Имя Верди было овеяно славой. Как хор пленных евреев из «Набукко», так и хор крестоносцев, идущих в бой за освобождение Иерусалима, из «Ломбардцев» звучал на улицах всех итальянских городов. Эти хоры приобрели значение народных революционных песен.

Восторженный энтузиазм, вызванный двумя операми Верди, объясняется общественно-историческими условиями Италии того времени: итальянский народ, стремившийся сбросить иго австрийских поработителей, почувствовал в сюжетах и музыке опер Верди ответ на свою освободительную борьбу против насилия и деспотизма иностранных угнетателей (так же, как в некоторых операх Россини — «Танкред», «Моисей», «Вильгельм Телль» — и в «Норме» Беллини). Пророчество Захарии о гибели Вавилона в «Набукко» было воспринято как предсказание будущего освобождения родины. Отсюда такой широкий общественный резонанс опер Верди в Италии, их революционно-политическое звучание.

В музыке этих опер много неподдельной искренности, страсти и темперамента. Хоры и арии отличаются большой мелодической простотой и легко запоминаются. Но Верди не смог еще избежать крупных недостатков: в операх много подражательного (особенно заметно подражание героическим операм Россини и «Норме» Беллини); музыка грубовата и часто слишком элементарна; гармонический стиль еще примитивен; отсутствуют яркие музыкальные характеристики героев;

маловыразительны и неинтересны речитативы; партия оркестра бедна. В «Ломбардцах», правда, больше мастерства по сравнению с «Набукко», но впечатлению вредит крайне запутанный сюжет с рядом нелепых ситуаций.

И все же монументальная величавость опер, их плакатность, простота музыки — энергичной, темпераментной и полной страсти, впечатляющие народно-массовые сцены в сочетании с освободительной идеей нашли живой отклик в умах и сердцах революционной части Италии. Имя Верди, как и имя поэта Манцони, воспевавшего освободительную борьбу итальянского народа, было окружено политическим ореолом. Постановки его опер вызывали политические демонстрации.

В 40-е годы Верди много и напряженно работал. Это были годы исканий нового музыкально-драматического стиля для воплощения большой жизненной, волнующей темы. Борьба народа или отдельных героев против гнета, насилия, деспотизма, любовь к свободе и к человеку, горячее сочувствие страждущим и угнетенным — такова в основном эта тема.

На протяжении 40-х годов Верди писал по одной, а иногда и по две оперы в год. Не все они одинаково удачны и художественно ценны, но в каждой из них ощущаются напряженные творческие искания. В поисках нужной темы Верди обращается к великим творениям Гюго, Байрона, Шекспира, Шиллера. Каждая новая опера Верди тут же ставится на той или иной итальянской оперной сцене[1].

«Эрнани». Из опер Верди 40-х годов нужно выделить, как наиболее удавшиеся и особенно важные с точки зрения идейного замысла и эволюции творчества композитора, «Эрнани», «Макбет», «Битву при Леньяно» и «Луизу Миллер».

Сюжет драмы Гюго «Эрнани» повествует о герое драмы Эрнани, стремящемся отомстить испанскому королю Карлу V за казнь отца, о раскрытии королем этого заговора и о гибели Эрнани. Борьба против деспотизма королевской власти — ведущая идея оперы. Динамичность действия, театральность, яркость и острота драматических ситуаций, мрач-

[1] Опера «Эрнани» (либретто Пиаве по драме В. Гюго) впервые поставлена в Венеции в 1844 году; в том же году в Риме поставлены «Двое Фоскари» (либретто Пиаве по Байрону); в Милане в 1845 г. — «Иоанна д'Арк» (либретто Солера по Шиллеру); в том же году в Неаполе — «Альзира» (либретто Каммарано, по трагедии Вольтера); опера «Атилла» (либретто Солера на исторический сюжет) поставлена в Венеции в 1846 году; «Макбет» (либретто Пиаве по трагедии Шекспира) — во Флоренции в 1847 году; «Разбойники» (по Шиллеру) были заказаны Верди лондонским королевским театром и поставлены в Лондоне в 1847 году; в Триесте в 1848 году поставлен «Корсар» (либретто Пиаве по Байрону); в Риме в 1849 году — «Битва при Леньяно» (либретто Каммарано на исторический сюжет); «Луиза Миллер» (либретто Пиаве по драме Шиллера «Коварство и любовь») поставлена в Неаполе в 1849 году; «Стиффелио» (либретто Пиаве по малоизвестной французской пьесе) — в Триесте в 1850 году.

ная романтика сцены заговора в склепе и контрастная с ней сцена свадебного пира, общий тревожный пульс развертывающейся драмы, полные энергической страсти мелодии в ариях, ансамблях и хорах создали опере «Эрнани» шумный успех (не уступавший успеху предыдущих опер Верди) не только в Италии, но и в других европейских странах. Но опера «Эрнани» подобно другим ранним операм Верди не свободна от недостатков: они состоят в преувеличенном романтическом пафосе, в слабой разработанности музыкальных характеристик, в подчиненной роли оркестра (за некоторыми исключениями). Тем не менее, по сравнению с предыдущими операми Верди, «Эрнани» — заметный шаг вперед в овладении музыкально-драматическим мастерством [1].

«Макбет». Большой принципиальный интерес представляет собой опера Верди «Макбет». Гениальная трагедия Шекспира с ее потрясающим драматизмом и титаническими страстями возбудила музыкальную фантазию Верди. Идея оперы, как и трагедии Шекспира, заключается в неизбежном возмездии за захват власти путем кровавых преступлений. Безграничное властолюбие и честолюбие Макбета и особенно его супруги леди Макбет, властолюбие, доводящее их до тяжелых преступлений, возбуждает в зрителе ненависть к этим героям трагедии; а их гибель заставляет зрителя проникнуться сознанием и почувствовать, что всякое зло должно быть жестоко наказано. В этом — гуманистический смысл трагедии. Но не только общая идея привлекла творческий интерес Верди. Ему, как оперному драматургу-реалисту, важны были здесь сильные характеры, столкновения могучих страстей, динамически развивающееся действие, яркая театральность. А такие сцены, как сцена сомнамбулизма леди Макбет или сцена ведьм, совершающих свое колдовство, сами просились на музыку.

Шекспировская драматургия сыграла важную роль в развитии драматизма оперной музыки Верди. В дальнейшем Верди неоднократно обращался к Шекспиру: проектировал написать оперу на сюжет «Короля Лира», а в последние годы творчества написал две «шекспировские» оперы — «Отелло» и «Фальстаф», являющиеся блестящим завершением всего творческого пути. Верди готов был жертвовать внешней красивостью ради драматической и психологической правды. Так, он писал одному из либреттистов о своих требованиях к исполнительнице роли леди Макбет: «Тадолини слишком хороша для этой роли. Может быть, это абсурд, но это так. Тадолини красива и добродушна, но я хочу, чтобы леди Макбет была некрасива и противна. Тадолини поет в совершенстве, а я вообще не хочу, чтобы леди пела. У Тадолини великолепный,

---

[1] Прекрасный хор из 3-го действия оперы («Карлу пятому слава и честь») имеется в фортепианной транскрипции Листа.

светлый, яркий, могучий голос, а я хочу слышать у леди голос резкий, полузадавленный, мрачный... И в голосе Тадолини есть что-то ангельское, а я ищу в голосе леди дьявольское».

Музыкально-драматический стиль «Макбета» предвосхищает многое в поздних операх Верди. Активизируется роль оркестра в особо важных, центральных по своему значению сценах; так, в сцене сомнамбулизма леди Макбет основное музыкальное содержание передано партии оркестра, в то время как вокальная партия в значительной степени декламационна. Сам Верди писал, что «в опере два главных места: дуэт леди с мужем и сцена сомнамбулизма; если эти места потеряются, опера провалена; места эти не должны петься: нужно играть и декламировать очень мрачным и неясным голосом; без этого не может быть достигнуто впечатление».

В ариозных моментах Верди стремится сделать мелодию драматически осмысленной, выражающей данную конкретную драматическую ситуацию, данный сценический образ. Опера «Макбет» — важный этап на пути развития музыкально-драматического реализма Верди. И в этом помогла ему драматургия Шекспира.

Постановка «Макбета» в марте 1847 года прошла с громадным успехом. Насколько идея оперы (осуждение преступного захвата власти) оказалась актуальной в годы освободительной борьбы Италии накануне революции 1848 года, говорит следующий факт: когда во время одной из постановок оперы исполнитель роли Макдуффа пел арию «La patria tradita» («Родину предали»), публика вместе с ним запела ее хором. Эта демонстрация была прекращена вмешательством австрийской полиции. Так постановки опер Верди приобретали политический смысл.

Продирижировав в Лондоне премьерой оперы «Разбойники», Верди получил предложение остаться в Англии в качестве дирижера лондонского оперного театра. Но, несмотря на выгодные условия, Верди, не желавший расставаться с родиной, отказался от предложения. Ему пришлось задержаться в Париже, где готовилась постановка «Ломбардцев» (в новой редакции под названием «Иерусалим»).

Революция 1848 года в Италии. Во время революции 1848 года Верди находился в Париже. Узнав о восстаниях в различных областях Италии, он поспешил в Милан. Верди хотел быть вместе со своим народом; глубоко переживая его борьбу против австрийских угнетателей, Верди сочувствовал революционной деятельности Мадзини и Гарибальди. Вместе с другими итальянскими революционерами он обратился к французскому правительству с призывом о помощи борющейся Италии.

Под влиянием всех этих революционных событий Верди по поручению Мадзини написал героический гимн «Звучи,

труба» («Suono la tromba»). Мадзини писал Верди в 1848 году: «Теперь, как никогда, Италия нуждается в вашей музыке».

«Битва при Леньяно». Революционные события 1848 года вызвали к жизни оперу Верди «Битва при Леньяно», поставленную в Риме в январе 1849 года. Новая опера Верди была справедливо оценена революционно настроенными современниками Верди как глубоко патриотическое произведение. В опере изображается борьба ломбардцев против германского императора Фридриха Барбароссы (XII век), неоднократно тревожившего северную Италию своими набегами. Не нужно доказывать, насколько этот исторический сюжет был актуален для современной Верди Италии, боровшейся против австрийского ига. Трудно описать энтузиазм, вызванный постановкой этой оперы. Полные страсти увлекательные мелодии в ариях и ансамблях, быстро распространившиеся в народе, динамичные массовые сцены, общий героически-приподнятый тон спектакля производили огромное впечатление на слушателей. Патриотический хор первого действия «Да здравствует Италия» («Viva Italia»), маршеобразная тема которого играет роль лейтмотива в опере, стал массовой народно-революционной песней.

Но в опере «Битва при Леньяно» имеется существенный недостаток. Он заключается в отсутствии индивидуальных характеристик героев; Верди здесь выступает как замечательный мастер музыкальной характеристики драматических ситуаций, но еще мало внимания уделяет раскрытию в музыке образов отдельных действующих лиц. Это недостаток преодолевается им в более зрелых операх.

«Луиза Миллер». 40-е годы в оперном творчестве Верди завершаются оперой «Луиза Миллер» (1849), подводящей итог раннему периоду (периоду исканий реалистической музыкальной драматургии) и непосредственно приводящей к первой творческой вершине композитора («Риголетто», «Травиата») [1]. Сюжетом «Луизы Миллер» является знаменитая драма Шиллера «Коварство и любовь». Драма Шиллера имеет глубокий социальный смысл: в ней противопоставлено благородство и человечность простых людей из народа (бедного музыканта Миллера и его дочери Луизы) злобе и коварству представителей высшего класса (президента Вальтера и его секретаря Вурма); в ней показана трагическая гибель любящих друг друга Луизы и Фердинанда (в опере Верди Рудольфо), ставших жертвой порочного и жестокого социального строя. В опере несколько сглажена социальная острота шиллеровской трагедии, — композитор и либреттист больше проакцен-

[1] Опера «Стиффелио», написанная между «Луизой Миллер» и «Риголетто», большого художественного значения не имеет.

тировали любовную драму. Но основная цель достигнута: публика проникается глубоким сочувствием к страданиям бедного Миллера и его дочери, любит их за благородство и высокие моральные качества и ненавидит жестокого и злобного Вурма. Ново в этой опере то, что вместо библейского или исторического сюжета, вместо эффектной романтики с средневековыми замками и мрачными подземельями здесь перед зрителем-слушателем проходит драма из жизни простых людей. Интимно-лирическим содержанием «Луиза Миллер» предвосхищает «Травиату».

Сюжет оперы подсказал Верди необходимость ярких индивидуальных музыкальных характеристик, почти отсутствовавших в ранних операх Верди героического плана. Музыкальные характеристики положительных героев — Миллера, Луизы и Рудольфо—резко отличаются от характеристики негодяя Вурма. Связь музыки оперы «Луиза Миллер» с народно-бытовой музыкой Италии впоследствии с особой силой скажется в «Травиате»; в музыкальной характеристике Луизы есть общие черты с образом Виолетты.

Начиная с «Луизы Миллер» в оперном творчестве Верди поднимается новая тема — тема трагедии социального неравенства, тема гибели героев в условиях уродливого социального строя, в столкновении с косной, жестокой средой. В этом основной конфликт оперы, и в этом еще раз проявился демократизм Верди. Та же тема находит свое воплощение в следующих операх Верди начала 50-х годов.

ОПЕРЫ 50-х ГОДОВ

На протяжении 50-х годов Верди написал шесть опер: опера «Риголетто» (либретто Пиаве по драме Гюго «Король забавляется») — поставлена впервые в Милане в 1851 году; «Трубадур» (либретто Каммарано по драме испанского драматурга Гутьереса) — в Риме в 1853 году; «Травиата» (либретто Пиаве по драме Александра Дюма-сына «Дама с камелиями», являющейся инсценировкой его же романа) — в Венеции в 1853 году; «Сицилийская вечерня» (либретто Скриба на исторический сюжет) — в Париже в 1855 году; «Симон Бокканегра» (либретто Пиаве по драме Гутьереса) — в Венеции в 1857 году; «Бал-маскарад» (либретто Антонио Сомма, являющееся переводом французского текста Скриба) — в Риме в 1859 году [1].

[1] «Риголетто», «Трубадур», «Травиата» и «Бал-маскарад» принадлежат к популярнейшим операм. Арии из этих опер исполняются оперными певцами всех стран. «Сицилийская вечерня» в нашей стране до последнего времени не была известна; ныне она поставлена в Ленинграде в Малом Государственном оперном театре и в Москве в Государственном оперном театре им. народных артистов СССР К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

В период 50—60 годов Верди пришел к полному пониманию и осознанию специфических задач оперной драматургии. В своих письмах он писал, что оперное либретто не должно быть многословным, так как слова тонут в музыке, а их большое количество затягивает действие и создает длинноты (ведь спетое слово длится дольше, чем слово сказанное). В этом отношении Верди стоял на более правильных позициях, чем Вагнер, в операх которого неумеренное обилие слов текста является одной из причин крайне медлительного и заторможенного развертывания драматического действия. Верди считал, что оперное либретто должно быть кратко, лаконично, заключать в себе необходимый минимум слов, что главное в опере — это человеческие характеры, чувства и страсти, столкновения и конфликты, которые могут быть раскрыты посредством музыки. Свои принципы Верди с большим мастерством музыканта-драматурга воплотил в зрелых операх.

«Риголетто». Опера «Риголетто» представляет собой гениальный перевод на язык оперного спектакля драмы В. Гюго «Король забавляется». Работа либреттиста Пиаве над переделкой драмы Гюго в оперное либретто проходила все время по указаниям Верди. Композитора привлекала в драме Гюго социальная идея: противопоставление благородного простого человека, придворного шута Трибуле, переживающего большую трагедию, развратному французскому королю Франциску I.

Драма Гюго была в Париже запрещена цензурой, которая не без основания видела в образе распутного и подлого короля осуждение королевской власти вообще; работа над либретто оперы была прервана из-за вмешательства цензуры, выставившей нелепые требования, от выполнения которых Верди решительно отказался. Но все же ему пришлось пойти на некоторые уступки: действие было перенесено из Парижа в маленькую итальянскую провинцию Мантую, французский король был заменен Герцогом мантуанским. Перенесение действия из Франции в Италию потребовало изменения имен действующих лиц: вместо Трибуле—Риголетто, вместо Бланш (дочь Трибуле) — Джильда. Но эти переделки не уничтожили основную идею драмы — противопоставление моральной чистоты и благородства простых людей развращенности аристократа-герцога; осталась и идея трагедии социального неравенства.

Напряженность драматического действия, трагический пафос, постоянно сгущающаяся атмосфера мрачной встревоженности, глубокая эмоциональность и драматизм музыки, обобщающей интонации народно-бытовой музыки Италии, выпуклость музыкальных характеристик главных героев оперы — делают «Риголетто» одним из примечательных явлений мировой оперной классики. Несмотря на некоторую роман-

тическую преувеличенность отдельных образов и мелодраматизм ситуаций (проклятие Риголетто старцем Монтероне, образ профессионального убийцы Спарафучиле, обнаружение несчастным отцом трупа своей дочери в мешке), в опере покоряет жизненная правдивость переживаний героев, которым зритель-слушатель не может не сочувствовать. И все это не только благодаря потрясающей драме, но главным образом благодаря ярко эмоциональной музыке, всегда соответствующей характеру данного героя, характеру драматической ситуации.

Вырастает в опере драматургическая роль оркестра при ведущем (как всегда у Верди) значении вокальной мелодии. О популярности мелодий Верди свидетельствует следующий эпизод, связанный с подготовкой оперы к постановке: опасаясь преждевременного (до премьеры оперы) распространения знаменитой песенки Герцога «Сердце красавицы», Верди скрыл ее от исполнителя партии и дал ему песенку только на последней репетиции. И действительно, трудно найти более популярную мелодию, чем песенка Герцога. Наряду со многими другими мелодиями Верди, она стала народной.

«Трубадур». Опера «Трубадур» развивает те же музыкально-драматические принципы. Драма Гутьереса, по которой написано либретто оперы, является разоблачением мрачного феодального строя в Испании XV века. В опере очень ярко противопоставлены образы трубадура Манрико и цыганки Азучены образу представителя феодальной власти графа ди Луна. Музыкальные характеристики главных героев (особенно трубадура Манрико, цыганки Азучены и графа ди Луна) выпуклы и даются преимущественно через вокально-мелодическую сферу. Общий характер оперы порывисто-страстный, мятежный, драматически-напряженный.

Однако художественной полноценности «Трубадура» вредит крайне запутанное либретто с нагромождением ужасов, с целым рядом эффектных, но мало правдоподобных ситуаций. По этому поводу писал А. Н. Серов: «Канва в «Trovatore» касательно мелодраматических ужасов, конечно, значительною степенью превосходит... самые растрепанные, самые неестественные, самые чудовищные пьесы... с адскими интригами, кровавыми развязками, ядами, кинжалами, преступлениями и мщениями всех сортов» [1].

Основной конфликт оперы заключается во вражде двух братьев: трубадур Манрико возглавляет восстание против графа ди Луна, не зная о своем кровном родстве с ним; ди Луна приказывает казнить находящегося в заточении Манрико и лишь после его казни узнает от полубезумной цыганки Азучены страшную тайну: он казнил своего родного брата.

---

[1] А. Н. Серов «Луиза Миллер», опера Верди в Большом театре. Критические статьи, т. II, стр. 865.

Пожалуй, среди всех опер Верди в «Трубадуре» особенно много мелодий, быстро приобревших широчайшую популярность и ставших народными. Буквально вся Италия, вплоть до венецианских гондольеров, торговцев сигарами и чистильщиков сапог, пела мелодии из «Трубадура». Ария Азучены «Пламя пылает» стала народной песней.

Кабалетта Манрико благодаря напористой, активной мелодии и упругому ритму приобрела значение революционной песни.

Некоторые сцены «Трубадура» производят неизгладимое впечатление. Одной из них является знаменитое «Miserere» в третьем действии: мрачный хор за сценой на фоне зловещего погребального звучания колокола отпевает приговоренного к смерти Манрико, из башни в это время раздается голос Манрико, взывающего в скорбном отчаянии к своей возлюбленной Леоноре, а страдающая Леонора молит о милосердии. Весь трагический ансамбль, сочетающий голоса Манрико (тенор), Леоноры (сопрано) и хора, вырастает в сцену большой трагической силы [1].

«Травиата». Если постановки «Риголетто» и «Трубадура» прошли с огромным успехом, то иная участь постигла «Травиату». Первая постановка ее в Венеции в марте 1853 года провалилась. Опера была освистана. Трудно в наше время понять провал оперы, принадлежащей к любимейшим в репертуаре всех театров мира. Причина провала заключалась в необычности сюжета «Травиаты» для того времени: бытовая драма Дюма-сына «Дама с камелиями», в которой главная героиня—куртизанка, падшая женщина (точный перевод итальянского слова «traviata»), казалась дерзостью на оперной сцене. Бытовые сюжеты были приняты только в комической опере, но не в опере с трагическим содержанием. Вместо средневековья—современная обстановка, вместо романтики замков и подземелий—парижский салон или дача под Парижем, вместо герцогов и вельмож в камзолах и со шпагами — мужчины и дамы в современных костюмах,—все это в опере было слишком непривычно... И действительно, «Травиата», как бытовая интимная опера лирико-психологического плана, оказалась ниспровержением установившихся традиционных представлений об итальянской опере.

Идея оперы—трагическая судьба женщины в буржуазном обществе—в высшей степени прогрессивна: опера Верди, как и драма-роман Дюма, явилась своеобразным осуждением мещанской буржуазной морали, жертвой которой становится Виолетта, проникнувшаяся настоящим большим чувством к Альфреду. Содержание оперы сосредоточено вокруг Виолетты

---

[1] «Miserere» из «Трубадура» имеется в фортепианной транскрипции Листа.

— вначале легкомысленной куртизанки, под влиянием сильного чувства перерождающейся, вырастающей на глазах у зрителя; вынужденная подчиниться мещанским предрассудкам, царящим в так называемом «высшем свете», глубоко страдая, она отказывается от своей любви. В этом основной конфликт оперы, где личная драма приобретает общественный смысл.

«Травиата», провалившаяся на первом представлении, быстро приобрела мировую славу. Даже сам автор романа А. Дюма-сын сказал: «По прошествии пятидесяти лет никто не вспомнил бы о моей «Даме с камелиями», но Верди обессмертил ее». Обратившись в «Травиате» к интимно-лирической драме, Верди вместе с тем не прекращал работы над операми героико-патриотического содержания.

«Сицилийская вечерня». В «Сицилийской вечерне», поставленной впервые в Париже в 1855 году, Верди развивает линию своих ранних героических опер («Набукко», «Ломбардцы», «Битва при Леньяно»), но на более высокой творческой ступени, уже обладая бóльшим опытом и мастерством.

Написанная на сюжет из истории борьбы народа Сицилии против французских угнетателей, «Сицилийская вечерня» органически сочетает особенности национальной итальянской оперной драматургии с некоторыми традициями французской большой оперы. Получив заказ на оперу еще в 1852 году, Верди отправился в Париж, чтобы на месте изучить принципы французской большой оперы. Этого требовал самый заказ написать оперу для Парижа; этого требовало либретто Скриба — автора многочисленных либретто опер Мейербера, Обера и других французских композиторов. Высоко ценя оперный талант Мейербера, Верди стремился обогатить итальянскую оперу, сделав ее сценически более эффектной, насытив ее яркой театральностью по образцу французской большой (мейерберовской) оперы. Напомним, что французская большая опера отличалась обилием эффектов, постановочной помпезностью, большими массовыми сценами, роскошным балетом.

Но если в операх Мейербера исторический сюжет служил поводом для создания блестящего и эффектного спектакля, то Верди поставил перед собой задачу подчинить все атрибуты большой оперы выявлению высокой патриотической идеи. Лишь балет «Времена года» в этой опере явился уступкой далеко не лучшим традициям парижской Grande-opera и органически с действием оперы не связан. Все же остальное — музыкальные характеристики главных действующих лиц и драматических ситуаций, мелодическое богатство, яркие контрасты— свидетельствует о возросшем мастерстве Верди.

«Симон Бокканегра». Опера «Симон Бокканегра» (1857) — произведение переходного значения, очень неровное по художественным качествам: наряду со страницами большой психологической глубины и впечатляющей силы, принадлежащи-

ми к лучшему из всего, что было создано Верди, имеются сцены, в которых вдохновение изменило композитору: много однообразных речитативов; вредит опере крайне запутанный сюжет (действие оперы разыгрывается в Генуэзской республике в XV веке; Симон Бокканегра — бывший пират и нынешний правитель республики). Понимая недостатки оперы, Верди значительно позже (в начале 80-х годов) ее переработал и сделал во многом совершеннее.

«Бал-маскарад». Опера «Бал-маскарад» (1859) является одной из популярных опер Верди. Переведенное на итальянский язык либретто Скриба представляет собой историю заговора против короля Швеции Густава III и его убийства. Этой опере пришлось, как и «Риголетто» преодолеть большие цензурные затруднения. Австрийская цензура, встревоженная вестью о покушении на французского императора Наполеона III, запретила оперу, в которой показаны заговор и убийство короля Верди пришлось перенести место действия из Швеции в Америку и превратить шведского короля в бостонского губернатора Ричарда Варвика.

Друг Ричарда Ренато делается заклятым врагом Ричарда из-за того, что последний влюбляется в жену Ренато Амелию. Ренато присоединяется к группе заговорщиков, которые во время бала-маскарада убивают Ричарда. Романтический сюжет, конфликт между двумя бывшими друзьями, убийство в сцене маскарада, эффектные эпизоды (вроде сцены предсказаний колдуньи) возбудили фантазию Верди. Опера по мастерству психологической обрисовки действующих лиц, по использованию жанровых и народно-бытовых элементов в музыке, по характеру мелодики близка «Риголетто», но в ней, как и в «Сицилийской вечерне», ощущается влияние французского оперного искусства; это сказывается в ряде театральных эффектов, в некоторых музыкально-сценических образах, в характеристической, а иногда даже декоративной роли оркестра.

Политическая деятельность Верди. В конце 50-х и начале 60-х годов Верди был особенно захвачен политическими событиями. Это был период активизации освободительной борьбы Италии против австрийского ига. Вся страна пришла в движение. После войны с Австрией 1859 года Верди явился одним из организаторов подписки в помощь раненым и детям погибших воинов; он организовал покупку оружия для города Буссето, с энтузиазмом приветствовал революционную деятельность Мадзини и Гарибальди. Но Верди, который в творчестве был подлинно народным художником, проявил ограниченность, непоследовательность и недостаточное понимание политических событий: он голосовал за объединение Италии под эгидой королевской монархии; в числе депутатов от города Буссето он поехал в Турин к королю Виктору-Эммануилу с мандатом о присоединении Пармского герцогства к Пьемонту.

Когда в 1860 году был создан первый общеитальянский парламент, Верди был избран членом парламента и депутатом от города Буссето. В этой должности он пробыл до 1865 года. Так имя Верди связывалось с борьбой за объединение Италии[1].

Общественная и политическая деятельность отвлекала Верди от творческой работы. Чтобы найти покой и благоприятную обстановку для творчества, он подолгу жил в своей вилле Сант-Агате. В 1859 году Верди женился на оперной певице Джузеппине Стреппони, в которой приобрел на всю жизнь искреннего и верного друга.

ОПЕРЫ 60-х ГОДОВ

В следующие десятилетия творчество Верди становится в количественном отношении значительно менее интенсивным: в 60-е годы созданы две оперы, в 70-е, 80-е и 90-е годы—по одной опере (не считая переработок прежних опер). Но творческая мысль Верди, никогда не удовлетворявшегося уже сделанным, всегда стремившегося к новым достижениям, всегда искавшего большей жизненной правды в опере, работала неустанно. Поэтому каждая последующая опера Верди является новым значительным шагом на пути исканий.

Неоднократно Верди возвращался к шекспировскому «Королю Лиру» и снова откладывал, сознавая огромную трудность этой задачи,—да и либретто его не удовлетворяло. Оперу «Король Лир» Верди так и не написал; гениальное воплощение шекспировская драматургия нашла в двух его последних операх — «Отелло» и «Фальстаф»; но отрывки музыки, предназначенные первоначально для «Короля Лира», разошлись по другим произведениям Верди.

Опера Верди «Сила судьбы» была им написана по заказу дирекции петербургских императорских театров для театра итальянской оперы в Петербурге и поставлена там же в 1862 году. В связи с постановкой оперы «Сила судьбы» Верди дважды посетил Россию. Здесь необходимо кратко коснуться вопроса о положении итальянской оперы в России и об отношении к ней передовых кругов русского общества.

Итальянская опера в России. Пресловутая «итальяномания» была характерна для придворно-аристократических кругов русских столиц, раболепно преклонявшихся перед всем иностранным и третировавших русское национальное искусство. В то время как постановки итальянских опер в Петербурге и Москве обставлялись с возможной роскошью,

[1] Характерно, что имя Verdi расшифровывалось по буквам, как Vittore Emmanuele re d'Italia (Виктор-Эммануил, король Италии), и являлось знаменем объединения Италии, первым королем которой и был Виктор-Эммануил.

а итальянским певцам выплачивались баснословные по тем временам гонорары, русская опера едва сводила концы с концами. А русское оперное искусство обладало уже такими капитальнейшими произведениями, как «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки и «Русалка» Даргомыжского. По этому поводу с горечью писал П. И. Чайковский в газете «Современная летопись» от 15 ноября 1871 года: «Я готов согласиться, что уважающей себя столице неприлично обходиться без итальянской оперы. Но, в качестве русского музыканта, могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая уважающая себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?» [1]

Итальянская опера, усиленно насаждавшаяся в русских столицах официальными придворными и чиновными кругами, мешала великим произведениям русской оперной классики занять достойное, подобающее им место в русской оперно-театральной жизни. Это, естественно, вызывало справедливое возмущение и протест со стороны передовых деятелей русского музыкального искусства, патриотическое чувство которых было уязвлено. Кроме того, в самой итальянской опере (даже в операх Верди, известных в 60-е годы в России) были недостатки, ограничивающие ее реалистическую направленность: романтические преувеличения в обстановке действия и в обрисовке драматических ситуаций, иногда шаблонный характер вокальной мелодии, в некоторых моментах подчиненная роль оркестра и т. д. Реализм русских классических опер находился на более высоком уровне по сравнению с реализмом даже таких выдающихся опер Верди, как «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата».

Поэтому выступления Одоевского, Стасова, Серова, Чайковского против так называемой «итальянщины» были исторически прогрессивны. Но, с другой стороны, в пылу полемической борьбы они недооценивали того лучшего, что было в итальянской опере; правильно критикуя недостатки в операх Верди, отражающие недостатки итальянской оперы вообще, они были несправедливы в оценке творчества Верди в целом, хотя и признавали огромный талант великого итальянского музыканта.

«Сила судьбы». «Сила судьбы», не в пример другим операм Верди, встретила в Петербурге холодный прием. А. Н. Серов в статье об этой опере вынес ей суровый приговор. Но

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 34.

тут же Серов должен был признать, что «громадный всесветный успех какого-нибудь автора не может быть без существенной причины, в самих произведениях этого автора лежащей, что завладеть массами всякого рода публики невозможно без глубокого внутреннего достоинства, без великого таланта, близкого к гениальности» [1].

Опера «Сила судьбы» не принадлежит к лучшим произведениям Верди, несмотря на наличие яркого драматизма, тонкость психологических деталей и мелодическую красоту отдельных моментов музыки. Неудача оперы в значительной степени объясняется крайне нелепым либретто, заимствованным из испанской романтической драмы [2]. В либретто оперы, составленном Пиаве, чрезвычайно сгущена и без того мрачная атмосфера драмы: оно изобилует неправдоподобными положениями, мелодраматическими ситуациями. Такое либретто не могло не отразиться на качестве музыки оперы, в которой наряду с моментами большой глубины и выразительности имеются банальные места. Тем не менее в «Силе судьбы» появляются новые тенденции, которые в полной мере скажутся в поздних операх Верди: повышение драматургической функции оркестра, обогащение гармонии, ставшей более тонкой, более чуткой к психологической ситуации, наличие немногих лейтмотивов. Таким образом, в дальнейшей творческой эволюции Верди «Сила судьбы» сыграла значительную роль.

В 1862 году Верди присутствовал на всемирной выставке в Лондоне, для которой он написал кантату «Гимн наций» («Inno délle nazioni») на текст Арриго Бойто, композитора и поэта, автора оперы «Мефистофель» по «Фаусту» Гёте (1868). Бойто был либреттистом поздних опер Верди.

В начале 1863 года Верди выехал в Испанию на мадридскую постановку «Силы судьбы», в 1864 году переработал «Макбета» для парижской сцены. Пребывание Верди в Испании возбудило его интерес к испанской народной музыке, что сказалось в следующей опере «Дон-Карлос», написанной для Парижа и поставленной в Париже в 1867 году.

«Дон-Карлос». «Дон-Карлос», в основу которого лег сюжет драмы Шиллера того же названия (либретто Мери и Дю-Локль), — одно из наиболее глубоких и мастерских произведений Верди. В опере «Дон-Карлос», на сюжет из истории Испании времен кровавого короля Филиппа II, времен инквизиции, Верди разоблачает мрачную католическую реакцию, и в этом прогрессивная идейная сущность оперы.

---

[1] А. Н. Серов. Верди и его новая опера. Критические статьи, т. III, стр. 1141.

[2] Автор драмы — испанский поэт Анхеле Перес де Сааведра, герцог де Ривас.

Главные действующие лица оперы — король Филипп, его сын Дон-Карлос, маркиз Поза, королева Елизавета, принцесса Эболи — получили в музыке чрезвычайно рельефные, психологически тонкие и точные характеристики. Как мелодически-ариозные, так и речитативные моменты отличаются большой и глубокой драматической выразительностью. Значительно возросла по сравнению с предыдущими операми Верди роль симфонического начала, раскрывающего внутренний смысл драматических ситуаций и переживаний героев. Вместо отдельных законченных номеров опера состоит из развитых драматических сцен, хотя формальное деление на номера и остается. Даже ария перерастает в большую драматическую сцену-монолог, как например, знаменитая ария короля Филиппа в начале четвертого действия (входящая в репертуар многих басов). По впечатляющей силе и драматической выразительности сцена короля Филиппа и великого инквизитора в четвертом действии, а затем последующий квартет и ария Эболи принадлежат к лучшим страницам творчества Верди.

Как было сказано, в некоторых сценах «Дон-Карлоса» Верди использовал интонации и ритмы испанской народной музыки, что обусловлено местом действия оперы (Испания). Написанная, как и «Сицилийская вечерня», для театра Большой Парижской оперы и в духе требований этого театра, опера вместе с тем коренным образом отличается от большой мейерберовской оперы: такой психологической глубины, такой драматической правды, такой тонкости гармонического письма не было в больших операх Мейербера. Кроме того, Верди не приносит свои идейно-художественные принципы в жертву блестящей помпезности оперного спектакля [1]. Так в обеих операх Верди 60-х годов («Сила судьбы» и особенно «Дон-Карлос») получают жизнь новые тенденции, чрезвычайно обогащающие итальянскую оперу и получившие полное развитие в «Аиде» и «Отелло».

ПОСЛЕДНИЕ ОПЕРЫ

«Аида». История создания «Аиды» такова: в 1869 году Верди получил от правителя Египта—хедива Измаила-паши — заказ на оперу на египетский сюжет, постановкой которой должно было ознаменоваться торжество открытия Суэцкого канала. Вначале Верди отказался, но, будучи в Париже, получил повторное предложение через дю-Локля, одного из ли-

[1] «Дон-Карлос» ставился в дореволюционное время в России (в Петербурге), причем незабываемый образ короля Филиппа создал Шаляпин.

бреттистов «Дон-Карлоса». Верди познакомился со сценарием оперы, который ему понравился, и согласился написать оперу «Аида» на египетский сюжет. Возможность создания блестящего, эффектного спектакля, переносящего зрителя на берег Нила, в обстановку сфинксов и пирамид, пламенная любовь эфиопской рабыни Аиды и полководца египетских войск Радамеса, две соперницы—дочь египетского фараона Амнерис и ее рабыня Аида, пленный эфиопский царь Амонасро, оказывающийся отцом Аиды, мрачные фигуры египетских жрецов, смерть заживо погребенных Аиды и Радамеса на фоне моления в храме, — все это чрезвычайно увлекло Верди, напряженно работавшего над своей новой оперой. Дю-Локль написал французский текст либретто в прозе, стихотворный перевод его на итальянский язык сделал поэт Гисланцони. Многое в тексте либретто принадлежит самому Верди.

Живя в уединении, в деревне Сант-Агата, Верди быстро написал оперу. Первая постановка «Аиды» состоялась в столице Египта Каире в конце 1871 года. Сам Верди в Египет не поехал и на премьере оперы не присутствовал. Но вскоре опера была поставлена в театре «La Scala» в присутствии композитора. Успех оперы был поистине триумфальный. В короткий срок «Аида» обошла все крупнейшие театры Европы и завоевала мировую славу.

Написанная по заказу египетского хедива, «Аида» вместе с тем по идее никак не соответствовала истинным намерениям правителя Египта. Постановкой в Каире блестящего оперного спектакля на египетский сюжет он хотел прославить свое могущество. Опера же Верди, напротив, оказалась произведением гуманистическим, воспевающим чистое, святое человеческое чувство (любовь Аиды и Радамеса); она вызывала горячее сочувствие к страждущим, угнетенным и ненависть к гнету и деспотизму в лице египетских жрецов, обрекающих на гибель главных героев. Подобно разоблачению католической реакции в «Дон-Карлосе», Верди в «Аиде» разоблачает религиозный фанатизм, служащий орудием угнетения и растаптывающий возвышенное человеческое чувство.

По внешнетеатральному характеру «Аида» — типичная большая опера с торжественными шествиями и процессиями, с маршами и балетами, с грандиозными массово-хоровыми сценами, с мощными ансамблями. Такого блестящего, помпезного спектакля требовал характер заказа. Но есть в «Аиде» черты, существенно отличающие ее от обычной большой оперы: сюда относится, например, психологически тонкая и глубокая разработанность в музыке образов главных действующих лиц и их внутреннего душевного мира. Огромна роль в опере лирического начала; так, самый конец «Аиды» — просветленная смерть Аиды и Радамеса, с дивной, нежнейшей мелодией в их дуэте, с тающими звучностями

pianissimo в оркестре, вовсе не типичен для больших опер, обычно кончающихся трескучими, шумными финалами.

Таким образом, в «Аиде» мы видим органический синтез двух тенденций, двух линий творчества Верди: линии большой героической оперы, идущей от ранних опер Верди, от «Сицилийской вечерни», от «Дон-Карлоса», и линии лирико-психологической оперы, идущей от «Луизы Миллер» и «Травиаты». Но в «Аиде» достигнут более высокий уровень мастерства композитора-драматурга.

«Аида» отличается мелодическим богатством, изумительным даже для такого гениального мелодиста, как Верди. Мелодии чрезвычайно образны, обладают глубоким драматическим смыслом, выражают данный драматический момент, данное чувство или переживание. И гармонический стиль «Аиды», при всей простоте, пленяет тонкостью и богатством, чуткостью к малейшим оттенкам психологических состояний.

В «Аиде» преодолены изолированные номера старой итальянской оперы: за исключением романса Радамеса «Милая Аида» (первое действие), вся опера состоит из больших драматических сцен. Но при этом не нарушается архитектоническая стройность и ясность формы. Гибко следуя за развитием действия, за текстом, каждая ария, или дуэт, или большой ансамбль представляет собой структурно законченный, логически развивающийся музыкальный организм. Громадные художественные достоинства «Аиды» были высоко оценены таким великим мастером реалистической оперной драматургии, как П. И. Чайковский, который писал: «Укажу, например, на «Аиду», новую оперу Верди, в которой этот маэстро является с совершенно новых и, прибавлю, весьма привлекательных сторон» [1].

Реквием. После «Аиды» на протяжении полутора десятка лет Верди новых опер не писал. Но творческие искания Верди не прекращались, интенсивное стремление ко все большим достижениям не покидало его. Следующим после «Аиды» произведением Верди был замечательный «Реквием». После смерти Россини в 1868 году Верди предложил почтить его память траурной мессой и привлечь к ее сочинению коллектив итальянских композиторов. Сам Верди написал заключительную часть мессы—«Libera me» («Избави меня»). Но это коллективное предприятие не осуществилось. В 1873 году, когда умер поэт Алессандро Манцони, Верди решил сам написать «Реквием» (посвятив его памяти своего любимого поэта), включив в него имеющуюся уже часть — «Libera me».

«Реквием» Верди был впервые исполнен с огромным успехом в 1874 году в миланской церкви св. Марка. Следую-

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 163.

щие исполнения состоялись в театре «La Scala». И нужно сказать, что обстановка оперного театра больше соответствовала музыке вердиевского «Реквиема», чем обстановка церкви. Произведение это, вопреки традиционному культовому тексту, совершенно лишено каких бы то ни было черт культовости. От начала до конца музыка вердиевского «Реквиема» имеет театрально-оперный характер, местами по мелодическому стилю близкий к «Аиде» (незадолго до этого написанной). Страницы потрясающего трагического пафоса чередуются в «Реквиеме» с проникновенными лирическими мелодиями, пленяющими своей красотой. Все в нем полно глубокого человеческого чувства, преимущественно скорбного, но достигающего моментами большой драматической силы. Музыка «Dies irae» («День гнева»), повторяющаяся несколько раз, приобретает значение лейтмотива и производит впечатление смятения, разбушевавшейся стихии; ей контрастируют такие мелодии, как «Lacrimosa» («Слезы») или «Agnus Dei» («Агнец божий»), в которых исключительно просто, искренно и задушевно выражены интимные, но большие человеческие переживания. Много драматической выразительности в партии оркестра. Разумеется, такая свободная и по существу светская, даже оперно-драматическая трактовка текста «Реквиема» вызвала недовольство клерикальных кругов.

В 70-е годы Верди написал сравнительно немного произведений: струнный квартет (1873), небольшие вокальные произведения. Длительное молчание Верди, как оперного композитора, имело свои глубокие причины. Если некоторые оперы Верди прежних лет были тесно связаны с общественно-политической жизнью Италии, с ее борьбой за национальную независимость и национальное воссоединение, то теперь, в 70-е годы, этих общественных стимулов уже не было.

Верди и Вагнер. Верди, как итальянский художник-патриот, не мог равнодушно относиться к тому, что итальянские композиторы вместо того, чтобы развивать свое национальное искусство, идут на поводу у Вагнера и вагнерианства и создают худосочные оперы, не имеющие (и не могущие иметь) будущего. Верди интересовался творчеством Вагнера и считал его личностью весьма выдающейся и незаурядной. Но он понимал, что вагнеровская музыкальная драма чужда итальянской национальной оперной традиции, что итальянская опера не может и не должна идти путем, предуказанным Вагнером. Поэтому Верди, чрезвычайно высоко ставивший музыкальный гений Вагнера, повел борьбу против вагнерианства в итальянской опере. «Все должны сохранять качества, исключительно свойственные их национальности,— писал Верди, обращаясь к немецким музыкантам. — Вы счастливы тем, что вы еще до сих пор дети Баха. А мы? Мы то-

же дети Палестрины, имели однажды великую школу, и притом нашу, итальянскую» [1].

Однако Верди не стал на позицию полного отгораживания от Вагнера. Он был убежден, что при всей противоположности их идейно-эстетических принципов некоторые достижения Вагнера могут быть использованы: повышение роли оркестра (но без подавления певцов, — что часто бывает в поздних операх Вагнера); обогащение гармонического языка; введение лейтмотивов; превращение законченных номеров (арии, дуэты и др.) в драматические сцены. Нужно заметить, что многое найдено было Верди вполне самостоятельно (совершенно независимо от Вагнера) и является результатом драматизации всех элементов оперного спектакля. Так, еще в «Риголетто» и «Травиате» (написанных до знакомства с Вагнером) дуэты представляют собой драматические сцены (обе сцены Риголетто и Джильды, сцена Виолетты и Жермона). Но и в этих больших драматических сценах сохраняется ясная, классически стройная и четкая структура, имеется ряд завершенных эпизодов, в отличие от непрерывной текучести вагнеровской «бесконечной мелодии»; в них господствует вокально-мелодическая сфера в отличие от господства инструментально-симфонической сферы во многих сценах поздних музыкальных драм Вагнера.

Оперная музыка Верди и оперная музыка Вагнера принципиально противоположны.

Верди всегда оставался итальянским национальным художником, никогда не отступая от своей основной задачи создания итальянской национальной реалистической оперы.

Высоко ценя музыку Вагнера, Верди вместе с тем считал подражание ему опасным для итальянской оперы и неоднократно предостерегал от этого своих соотечественников. Одному из своих друзей Верди писал следующее: «Все мы — композиторы, критики, публика — сделали все возможное, чтобы отказаться от своей музыкальной национальности. Вот мы у тихой пристани... еще шаг, и мы будем германизированы и в этом, как и во многом другом» [2].

Верди был глубоко возмущен тем, что некоторые ретивые итальянские критики, из желания похвалить его «Аиду», совершенно безосновательно приписывают ей влияние Вагнера. Такое мнение о творчестве Верди, навязывание ему вагнерианства, которого у него никогда не было, — угнетало Верди. Положение его было чрезвычайно трудным, тем более что нашлись такие критики и композиторы, которые, будучи во

---

[1] Л. Собинов. Верди в письмах. «Советская музыка», 1952, № 6, стр. 66.

[2] Цит. по книге Л. Соловцовой «Джузеппе Верди», Музгиз, 1950, стр. 101.

власти вагнерианского гипноза, считали оперы Верди устаревшими, не соответствовавшими современным требованиям.

В такой обстановке и в таких условиях Верди горько переживал свое творческое одиночество. Живя в основном в деревне Сант-Агата, он, несмотря на свои шестьдесят с лишним лет, все время посвящал сельским делам: общался с крестьянами, принимал активное участие в мероприятиях по благоустройству деревенского быта (например, проведение артезианских колодцев), с увлечением занимался сельским хозяйством. Творческое молчание Верди в области оперы, однако, не означало полного отказа от творчества. В нем зрело и росло осознание новых творческих задач: он должен был своей творческой деятельностью показать, что в итальянской опере может быть и должно быть создано нечто такое, что может противостоять вагнерианству. Но подходящего либретто не было. Либретто «Короля Лира», к которому Верди возвращался неоднократно, его не удовлетворяло.

Верди и Бойто. Большое значение для последующего творчества Верди имела его личная встреча в Милане в 1879 году с Арриго Бойто, на текст которого он семнадцатью годами ранее написал кантату для лондонской выставки. Композитор, поэт и критик, Бойто в прежние годы принадлежал к вагнерианскому лагерю в итальянской музыке. В пылу молодости он не видел и не понимал, какая опасность для итальянского оперного творчества таится в слепом, рабском подражании Вагнеру. Теперь же, на исходе 70-х годов, он понял ошибочность своих взглядов; ему стало ясно, что итальянская опера имеет свои великие и вполне жизнеспособные национальные традиции и что лишь Верди твердо стоит на страже интересов национального оперного искусства. Бойто принес Верди сценарий либретто оперы «Отелло» на сюжет одной из величайших трагедий Шекспира. Верди, как нам уже известно, всю жизнь тяготел к драматургии Шекспира. Но он ясно видел всю трудность такой задачи, всю громадную ответственность как перед будущим итальянской оперы, так и перед памятью великого английского драматурга; тем более, что ни одна из опер на шекспировские сюжеты не могла хоть в отдаленной степени выдержать сравнение с драмами самого Шекспира—ни «Отелло» Россини, ни «Монтекки и Капулетти» Беллини, ни «Ромео и Джульетта» Гуно, ни тем более «Гамлет» Тома — опера, являющаяся бесцеремонным искажением шекспировской трагедии. Даже своим собственным «Макбетом», написанным в молодые годы, Верди теперь не был удовлетворен.

Верди понимал, что невозможно создание новой итальянской оперы на базе только старых традиций, без освоения и переосмысления тех достижений в европейском оперном искусстве (и в том числе вагнеровском), которыми ознаменова-

лись 60-е и 70-е годы. Но Верди также прекрасно понимал, что освоение вовсе не означает подражания, что итальянская опера имеет свои национальные задачи и что решению этих задач должно быть подчинено творческое освоение всех современных достижений европейского оперного искусства.

Работа над «Отелло». Живя этими мыслями, Верди не торопился с написанием новой оперы, — не потому, что старость истощила его творческие силы (напротив, Верди сохранял жизненную и творческую энергию до конца своих дней), а потому, что нужно было много передумать и перечувствовать, потому, что слишком сложна и ответственна была задача. В лице либреттиста Бойто, часто навещавшего Верди в Сант-Агата, композитор нашел высокоталантливого сотрудника, сумевшего создать на основе трагедии Шекспира первоклассное оперное либретто, с учетом всех современных требований. Композитор и либреттист работали вместе напряженно и интенсивно, много раз переделывали уже написанное. Сохранив драматическую идею трагедии Шекспира и основные линии драматического действия, они очень чутко и мастерски подошли к переделке драмы в оперное либретто. Они сильно сократили текст, убрали все побочное и для оперы ненужное и сосредоточили внимание зрителя вокруг основной трагедии Отелло, Дездемоны и Яго; ввели необходимые для оперы, но немыслимые в драме эпизоды (любовный дуэт Отелло и Дездемоны, хоры и ансамбли). При этом гениальная трагедия Шекспира не только не пострадала, но в опере благодаря выразительнейшей музыке Верди получила новую жизнь.

Прежде чем подойти вплотную к работе над «Отелло», Верди поручил Бойто переработку текста старой оперы «Симон Бокканегра». В 1881 году эта опера в обновленной редакции была поставлена в Милане. Новая редакция «Симона Бокканегра», значительно отличающаяся от первой, явилась как бы преддверием к «Отелло»; в ней Верди нащупал тот путь, по которому он должен был пойти в решении новой творческой задачи.

Если не считать работы над новой редакцией «Дон-Карлоса» (постановка состоялась в Милане в 1884 году), Верди все эти годы (1881—1886), после постановки «Симона Бокканегра», был занят «Отелло». Достигнув вершины своего реалистического мастерства, он стремился к созданию действительно синтетической музыкальной драмы, в которой музыка и драматическое действие было бы слиты в нерасторжимом единстве, в которой каждое действующее лицо имело бы свою индивидуальную музыкально-сценическую характеристику.

Чрезвычайно увлечен был Верди образом Яго — коварного злодея, плетущего нити интриги. О том, как ясно и рельефно Верди представлял себе образ Яго, свидетельствует

следующее место из его письма к художнику Морелли: «Если бы я был актером и мне предстояло бы играть Яго, я хотел бы иметь фигуру худую и длинную, тонкие губы, маленькие глазки, посаженные у самого носа, как у обезьяны, высокий, уходящий назад лоб и голову с сильно развитым затылком. Мой Яго держался бы рассеянно-небрежно, был бы недоверчив с легкой иронией и ко всему равнодушен; хорошее и дурное он говорил бы одинаково легкомысленно с отсутствующим видом, как бы думая о вещах, посторонних тому, о чем идет речь. И если бы кто-нибудь с возмущением остановил его, сказав: «То, что ты говоришь, то, что ты предлагаешь, — подлость», — он мог бы легко ответить: «В самом деле?.. Никак этого не думал... в таком случае не будем больше говорить об этом». Подобная личность могла бы ввести в заблуждение решительно всех и даже, до известной степени, собственную жену». Так же ясно, как образ Яго, воображение Верди рисовало образы благородного, но слишком доверчивого и ревнивого мавра Отелло и кроткой, обаятельно-нежной Дездемоны, ставших жертвами злых козней Яго.

В конце 1886 года партитура оперы «Отелло» была готова и первая ее постановка состоялась в феврале 1887 года в миланском театре «La Scala». Верди было семьдесят четыре года. Захваченный сочинением и постановкой «Отелло», Верди, несмотря на свой весьма преклонный возраст, принимал горячее участие в репетициях оперы. Он проходил партии с певцами, вмешивался в мизансцены. Будучи недоволен тем, как исполнитель роли Отелло, знаменитый драматический тенор Таманьо, проводил сцену самоубийства, Верди сам показал ему, как надо играть эту сцену: выхватил у него кинжал и, при всеобщем крике изумления и ужаса, скатился со всех ступеней лестницы.

Трудно передать тот интерес, который возбудила в Милане долгожданная премьера, после столь длительного молчания маститого композитора. Уже с утра на площади у театра толпился народ. К началу спектакля улицы, прилегающие к театру, и площадь были так заполнены, что экипажи едва могли передвигаться. Жители Милана собрались, чтобы приветствовать Верди и выразить ему свою любовь и горячую симпатию.

Спектакль неоднократно прерывался громом аплодисментов и криками «браво» по адресу великого старца. Представители прессы различных стран (Англии, Франции, Германии, Америки) записывали свои наблюдения за ходом спектакля, посылая в редакции своих газет телеграфные сообщения.

«Отелло» Верди — не только высшее достижение в творчестве композитора, но и лучшая опера на шекспировскую тему. П. И. Чайковский писал, что «гениальный Верди в

«Аиде» и «Отелло» открывает для итальянских музыкантов новые пути, нимало не сбиваясь в сторону германизмов (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера)...» [1] Чайковский весьма проницательно указывает здесь на то, что Верди, несмотря, на засилье в этот период вагнеризма, нашел в «Отелло» свой, не зависимый от Вагнера путь, по которому должна развиваться итальянская музыкальная драма. По существу Верди в «Отелло» оказался реформатором итальянской оперы. Но реформа его явилась результатом не отрицания прогрессивных традиций итальянского оперного искусства, а результатом их развития и обогащения лучшими достижениями современности.

Опера «Отелло» представляет собой непрерывно и напряженно развивающееся музыкально-драматическое действие без деления на изолированные номера, без старых условных оперных форм. К этому вела эволюция творчества Верди в прежние годы, и этот принцип в значительной степени использован уже в «Аиде». Но «Отелло» представляет собой наиболее полное и последовательное воплощение данного принципа. Опера состоит из больших драматических сцен, непосредственно переходящих одна в другую. Даже песня приобретает значение сцены: такова застольная песня Яго в первом действии, где он опьяняет Кассио, или песня Дездемоны об ивушке в четвертом действии. Песни органически включаются в непрерывно развивающуюся драматическую ткань и от нее неотделимы. Например, песня Дездемоны об ивушке, то и дело прерывающаяся речитативами, обращенными к ее служанке Эмилии,—не просто песня: в ней Верди с гениальной простотой и проникновенной задушевностью выразил растущую тревогу несчастной, оклеветанной женщины, с трепетом ожидающей страшного часа. Песня вместе с следующей за ней молитвой подготовляет жуткий момент появления обманутого Отелло, пришедшего убить свою невинную супругу. По трагической силе вряд ли что-либо подобное знала итальянская опера.

Верди не приходит полностью к ликвидации законченных оперных форм, а сочетая их с непрерывностью сквозного действия, включает в большую драматическую сцену. Во всех этих отношениях музыкальная драматургия «Отелло» Верди родственна драматургии «Пиковой дамы» Чайковского.

В опере «Отелло» Верди, развивая дальше вокальный стиль итальянского «bel canto» и отнюдь не порывая с выработанной в прежних операх манерой вокального письма, обогащает вместе с тем вокальные партии яркой декламационной выразительностью. Уже в прежних операх Верди были предпосылки нового, насыщенного драматизмом вокального

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 354.

стиля. Так, полна декламационной выразительности первая часть арии Риголетто («Куртизаны, исчадье порока») или многое в партии Амонасро в «Аиде». Но в «Отелло» новый синтетический ариозно-декламационный стиль становится основным, определяющим музыкально-драматическую выразительность оперы. Здесь уже нет разделения на ариозно-мелодические и речитативные моменты; здесь произошло их органическое слияние в новом качестве. От певцов-актеров требуется не только собственно вокальное мастерство, но и яркая, выразительная декламация, драматически-осмысленное произнесение слов текста.

При этом вокальная партия того или иного действующего лица представляет собой исключительно гибкую и эмоционально-чуткую к каждому душевному движению его характеристику. Оркестр на всем протяжении оперы, гибко следуя за драматическим действием, еще глубже раскрывает его эмоциональный смысл. Из всего сказанного видно, что «Отелло» — итог творческой эволюции Верди и одновременно качественно новая реформаторская итальянская музыкальная драма. Если принять во внимание, что это реалистическое, психологически правдивое произведение появилось в 80-е годы, то есть, тогда, когда западноевропейское оперное искусство переживало кризис, когда возникали в музыке различные модернистические течения, — тем поразительнее становится творческий подвиг Верди, высоко державшего знамя реализма.

«Фальстаф». Но если «Отелло» — итог творческой эволюции Верди, то это еще не последнее его произведение. 80-ти лет он написал комическую оперу «Фальстаф» на сюжет комедии Шекспира «Виндзорские проказницы». Его ранняя комическая опера «Мнимый Станислав, или День царства» оказалась неудачной и успеха не имела. С тех пор Верди к жанру комической оперы не обращался, хотя иногда и искал сюжеты для комической оперы. После постановки «Отелло» Верди считал, что это — его последняя опера, что с наступлением глубокой старости иссякает его творчество. Но неугомонный Бойто, преклонявшийся перед искусством Верди и жаждавший творческого сотрудничества с ним, буквально заставил Верди начать работу над «Фальстафом». Написав либретто по комедии Шекспира «Виндзорские проказницы», Бойто использовал некоторые сцены из драматической хроники «Генрих IV», где точно так же участвует Фальстаф — этот толстяк, обжора и отъявленный плут. Джон Фальстаф посылает одинаковые любовные послания двум кумушкам из Виндзора — Алисе Форд и Мэг Пэдж. Они же, издеваясь над Фальстафом, совершают над ним шутовские проделки, в результате чего он наказан.

Верди, чрезвычайно довольный либретто Бойто, постепен-

но так увлекся работой, что писал в одном из писем: «Я пишу музыку с наслаждением... Фальстаф — мошенник, совершающий различные плутовские проделки, в забавном роде Он характерный тип. Опера полностью комическая».

Первая постановка «Фальстафа» в миланском театре «La Scala» в феврале 1893 года имела грандиозный успех, превратившийся в чествование старейшего композитора. Если в «Отелло» Верди произвел реформу в области итальянской музыкальной трагедии, то в опере «Фальстаф» он оказался реформатором итальянской комической оперы (opera buffa). Как и «Отелло», «Фальстаф» основан на принципе сквозного музыкального развития, без искусственного деления на законченные номера; как и в «Отелло», в «Фальстафе» произошло органическое слияние ариозно-мелодического и речитативно-декламационного вокального стиля. Но «Фальстаф» представляет собой комедию. Поэтому характер и весь строй музыки оперы коренным образом отличается от «Отелло». В «Фальстафе» преобладает вокальная скороговорка, в которой мастерски передан характер веселой комедии. Громадную роль в опере играют ансамбли, где изумительно тонко выражены сменяющие друг друга комические ситуации и где каждое действующее лицо сохраняет свою меткую и остроумную характеристику. Точно так же колоритен и выразителен оркестр, искрящийся остроумием, поражающий блеском и разнообразием тембровой окраски. Несмотря на то, что опера «Фальстаф» написана 80-летним композитором, в ней нисколько не заметно старческого увядания; все в ней юношески-свежо и непосредственно. А музыкально-драматическое мастерство изумляет своим совершенством. В смене комических сцен, перемежающихся моментами тонкой лирики, стремительно несется действие оперы.

После постановки «Фальстафа» Верди прожил восемь лет. Но опер больше не писал. Он написал лишь «Четыре духовные пьесы», две из них для хора «a cappella» и две для хора с оркестром. Верди жил в своем уединении в Сант-Агата и занимался общественной и благотворительной деятельностью: организовал несколько филантропических учреждений, госпиталь, дом для престарелых музыкантов в Милане. Умер Верди в Сант-Агата 27 января 1901 года.

РАЗБОР ОПЕР

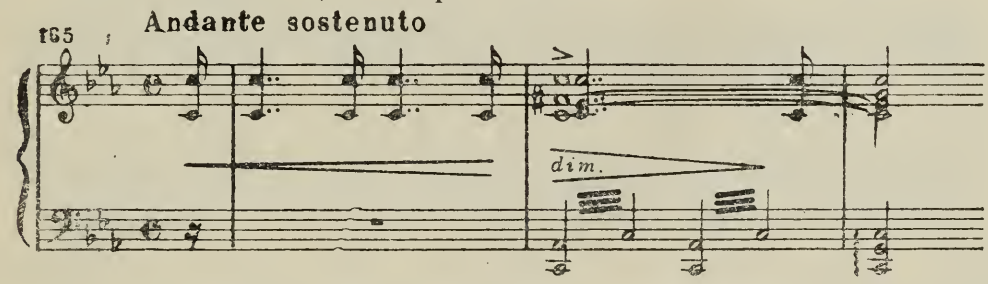
«РИГОЛЕТТО»

Опера Верди «Риголетто» написана на сюжет драмы Виктора Гюго «Король забавляется». Идейная сущность оперы, как и драмы Гюго, в осуждении того строя, который порож-

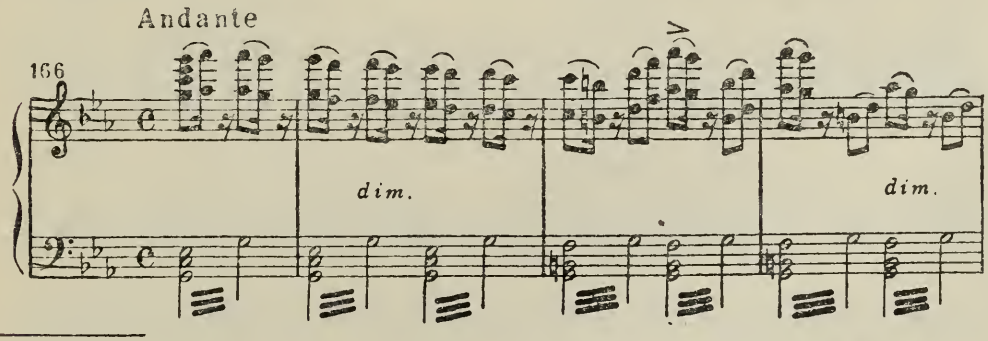
дает социальное неравенство, в горячем сочувствии угнетенным и поруганным в лице придворного шута Риголетто и его дочери Джильды [1].

Все действие оперы развивается на основе контрастов—это резко противостоящие друг другу образы Герцога и Риголетто; мрачное проклятье старца Монтероне во время придворного бала; полная гневной ярости ария Риголетто «Куртизаны» и насмешки придворных; легкомысленная песенка Герцога «Сердце красавицы» и зловещая обстановка убийства Джильды.

Среди образов оперы наиболее сложен и многогранен образ Риголетто: придворный шут, развлекающий и смешащий аристократическое общество Герцога; горячо любящий и страдающий несчастный отец; беспощадный мститель. Все эти стороны образа Риголетто находятся между собой в неразрывном единстве и получают яркую музыкальную характеристику. Трагедия Риголетто, теряющего единственную любимую дочь, составляет драматический стержень оперы. Источник трагедии, как думает сам Риголетто, — в проклятьи старца Монтероне. Поэтому основным и, пожалуй, единственным лейтмотивом оперы является лейтмотив проклятья, которым начинается вступление. Это даже не столько лейтмотив, сколько «лейтгармония». Мрачный патетический до минор, аккорд с увеличенной секстой и уменьшенный септаккорд образуют трагический образ проклятья. Упорно повторяющийся один звук в пунктирном ритме создает впечатление чего-то рокового, неотвратимого:



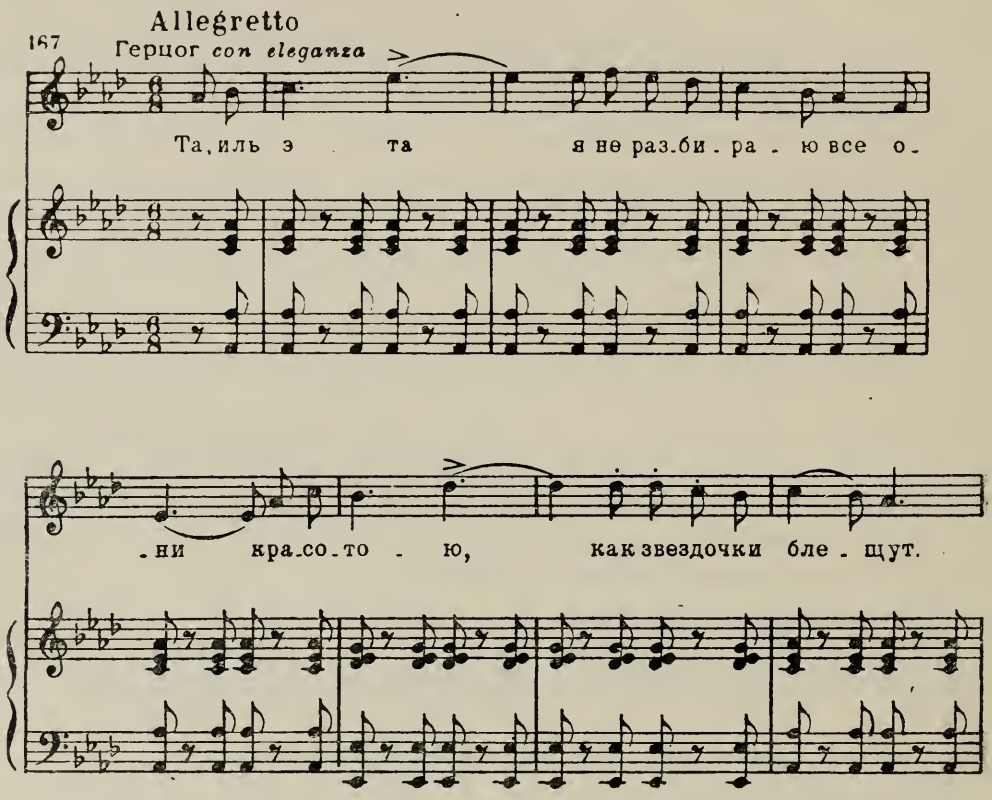
Страдания Риголетто выражены в характерных стонущих интонациях:



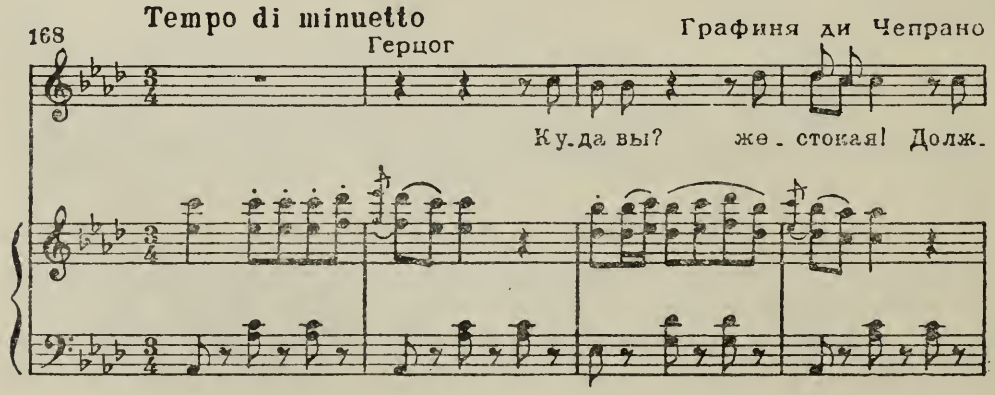
[1] Краткое изложение содержания оперы см. в приложении.

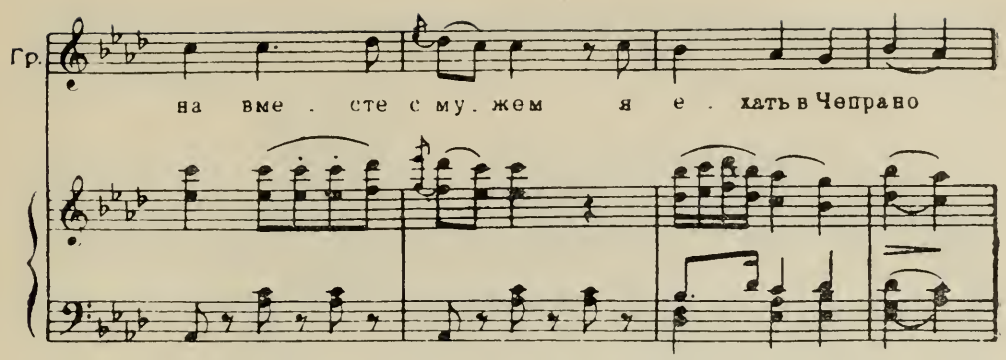
Такова первая часть вступления к опере. Мрачная, трагическая музыка сменяется танцевальной музыкой бала, непосредственно вводящей в действие.

Первое действие — первая картина. Придворный бал у Герцога. Танцы. Герцог разговаривает с одним из своих приближенных и в знаменитой «балладе» раскрывает ему свою мораль аристократа, для которого смысл жизни в непрерывных ухаживаниях за женщинами — сегодня за одной, а завтра за другой, без верности. «Баллада» имеет характер легкой, изящной итальянской канцоны:

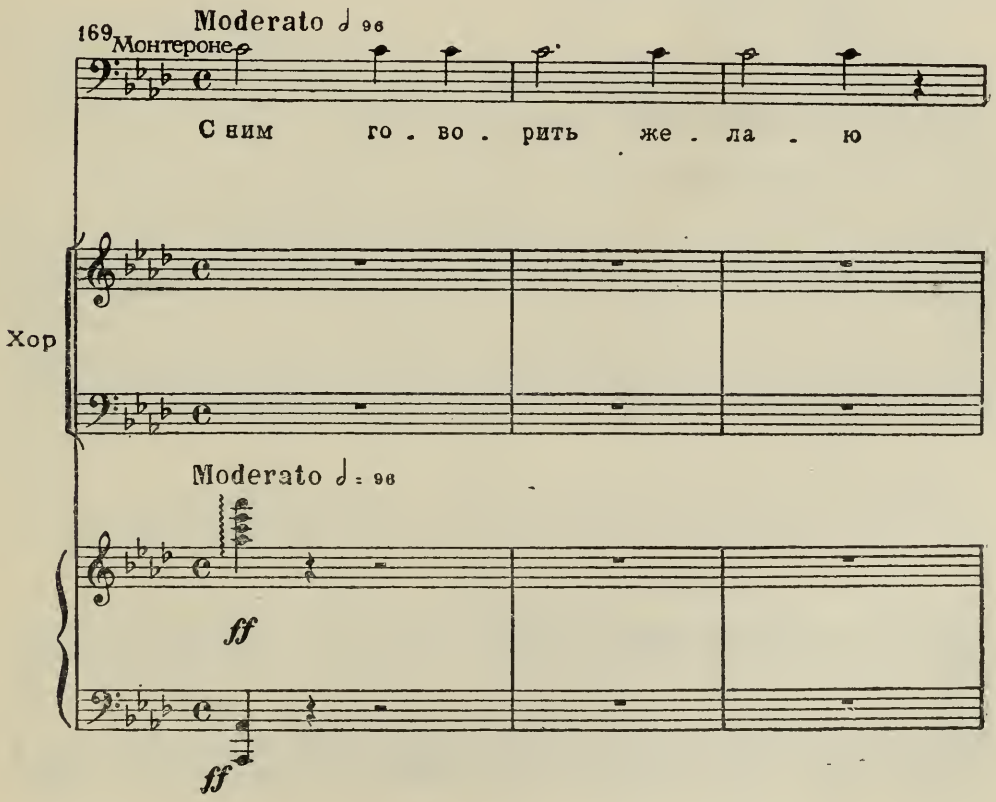


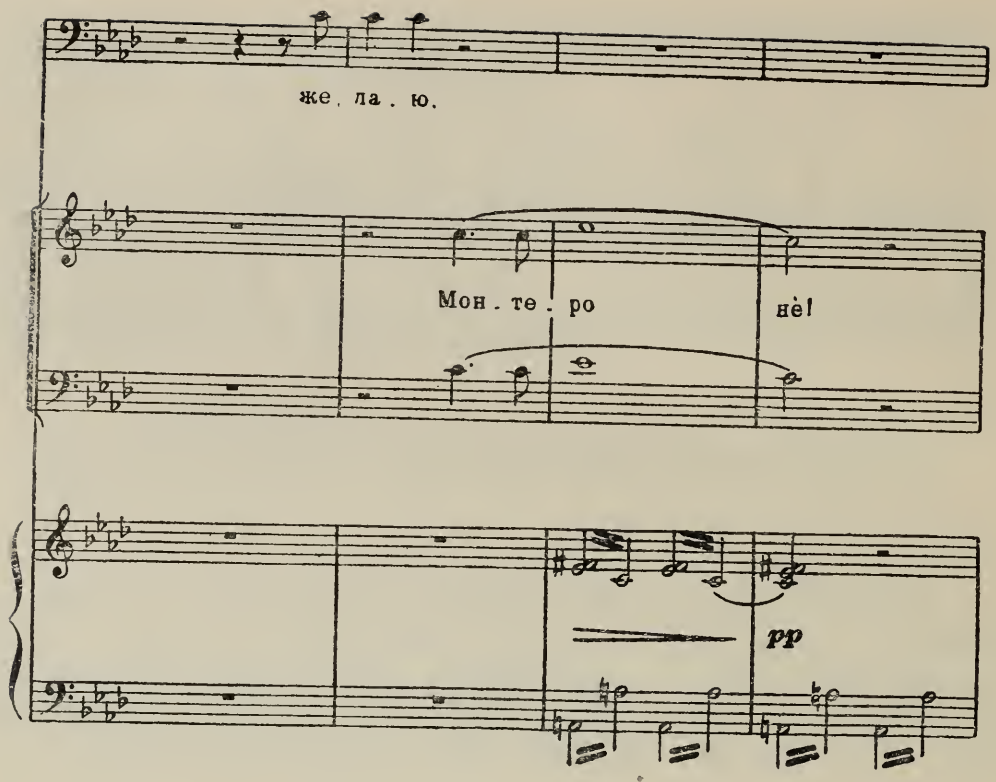
Герцог подтверждает эту «мораль»: под звуки грациозного менуэта он объясняется в любви графине Чепрано:



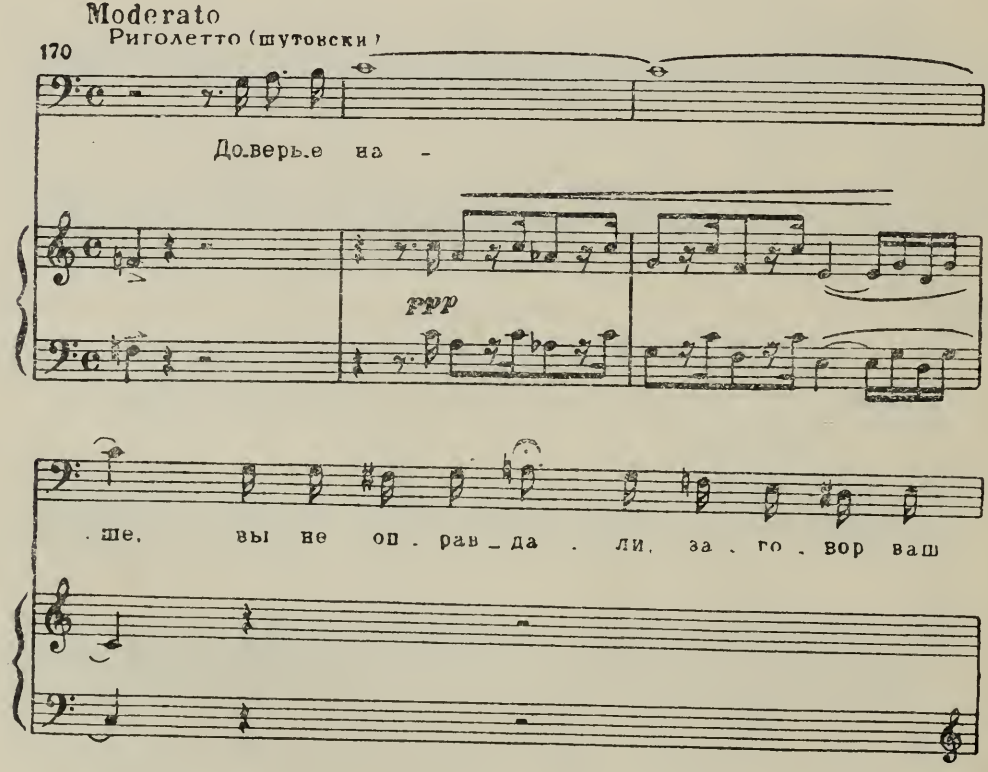


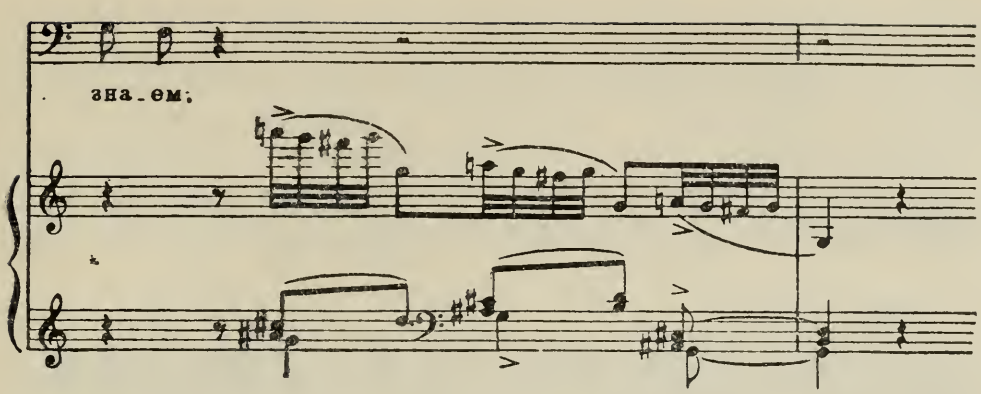
Внезапно танцевальная музыка прерывается грозным голосом старца Монтероне, пришедшего сюда с проклятьем за поруганную честь его дочери. Снова господствует уменьшенный септаккорд, как одна из лейтгармоний проклятья:





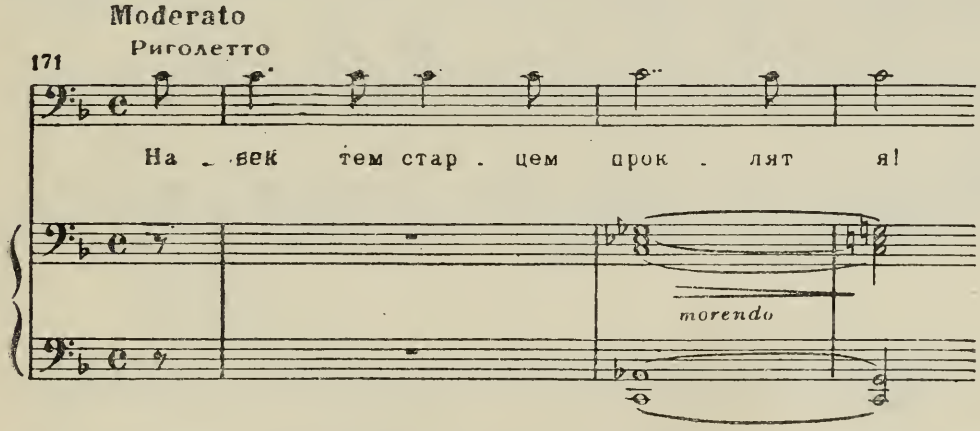
Риголетто шутовски насмехается над Монтероне. В оркестре изображаются ужимки шута:



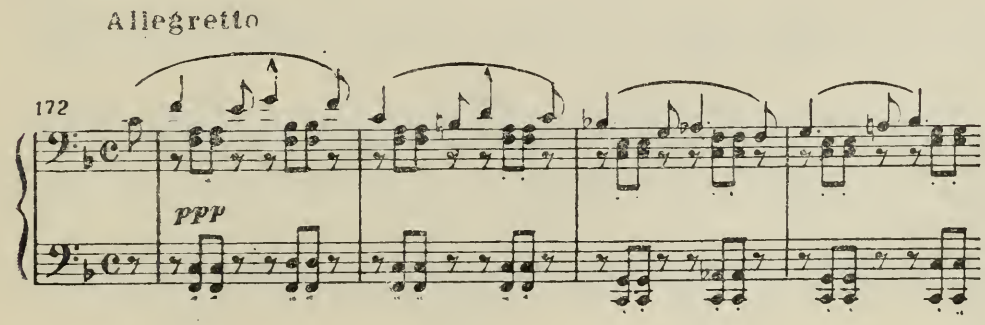


Монтероне разражается страшным проклятьем, которое отныне, как неумолимый рок, висит над головой Риголетто.

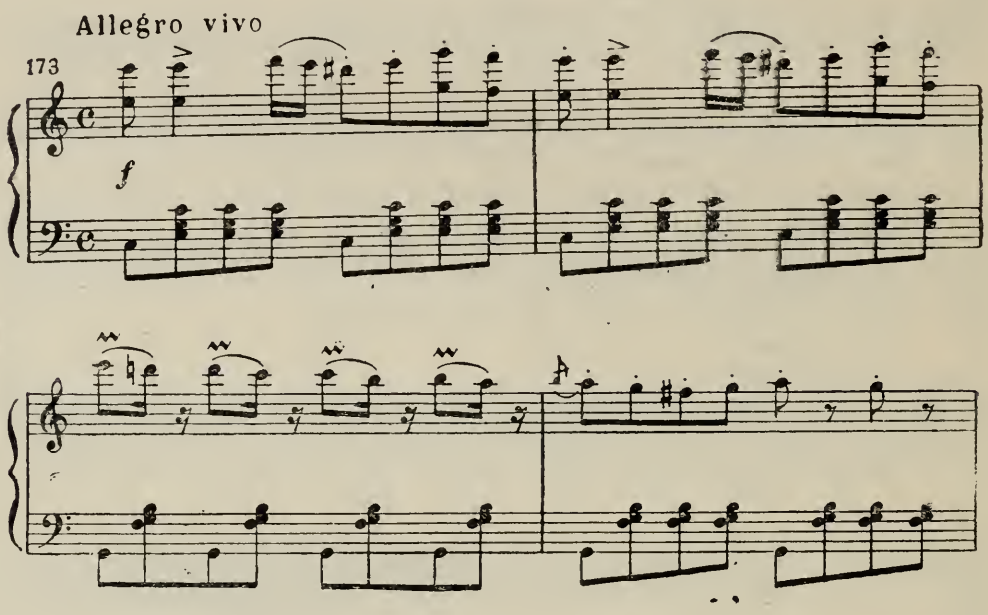
Вторая картина. Глухая улица в предместье, где живет дочь Риголетто Джильда. Поздний вечер. Риголетто закутанный в плащ, вспоминает ужасное проклятье старца. В оркестре звучит мрачная гармония проклятья:



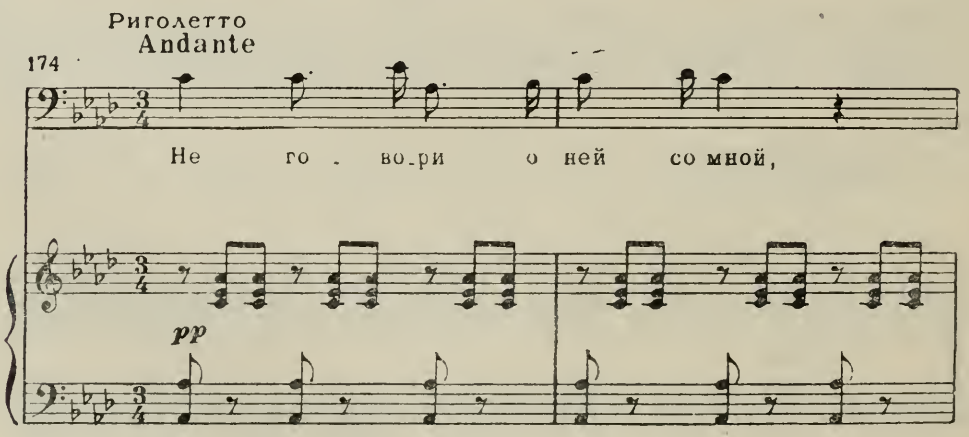
К Риголетто подходит бандит Спарафучиле. Между ними начинается разговор, во время которого Риголетто узнает в своем собеседнике профессионального убийцу, способного за деньги отправить на тот свет кого угодно, даже знатного вельможу. Весь таинственный, зловещий разговор проходит на фоне сумрачной музыки в оркестре. Низкий регистр, глухой тембр виолончелей pianissimo, исполняющих основную мелодию, — все это гармонирует с таинственностью ночной сцены:

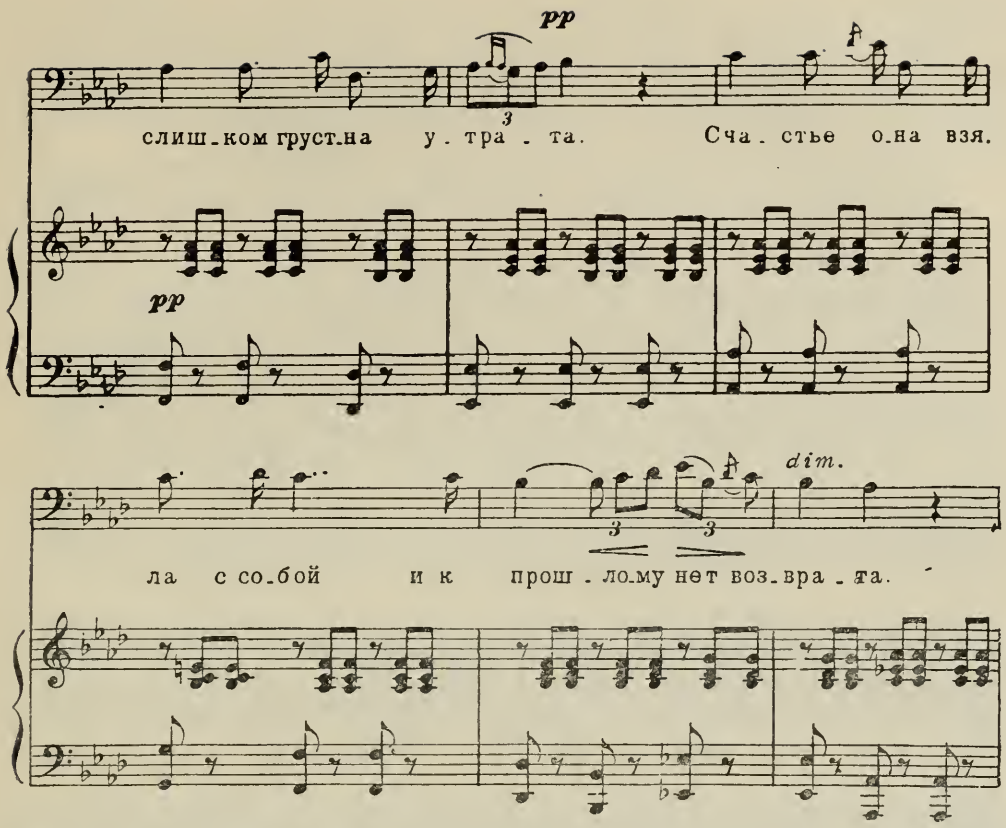


Эта небольшая сцена представляет собой единственный в своем роде мрачный ноктюрн. Центральными по своему значению во второй картине являются две дуэтные сцены: Джильды и Риголетто, Джильды и Герцога. Радостно-возбужденная музыка, резко контрастирующая с зловещим мраком предыдущей сцены, характеризует встречу отца с дочерью:

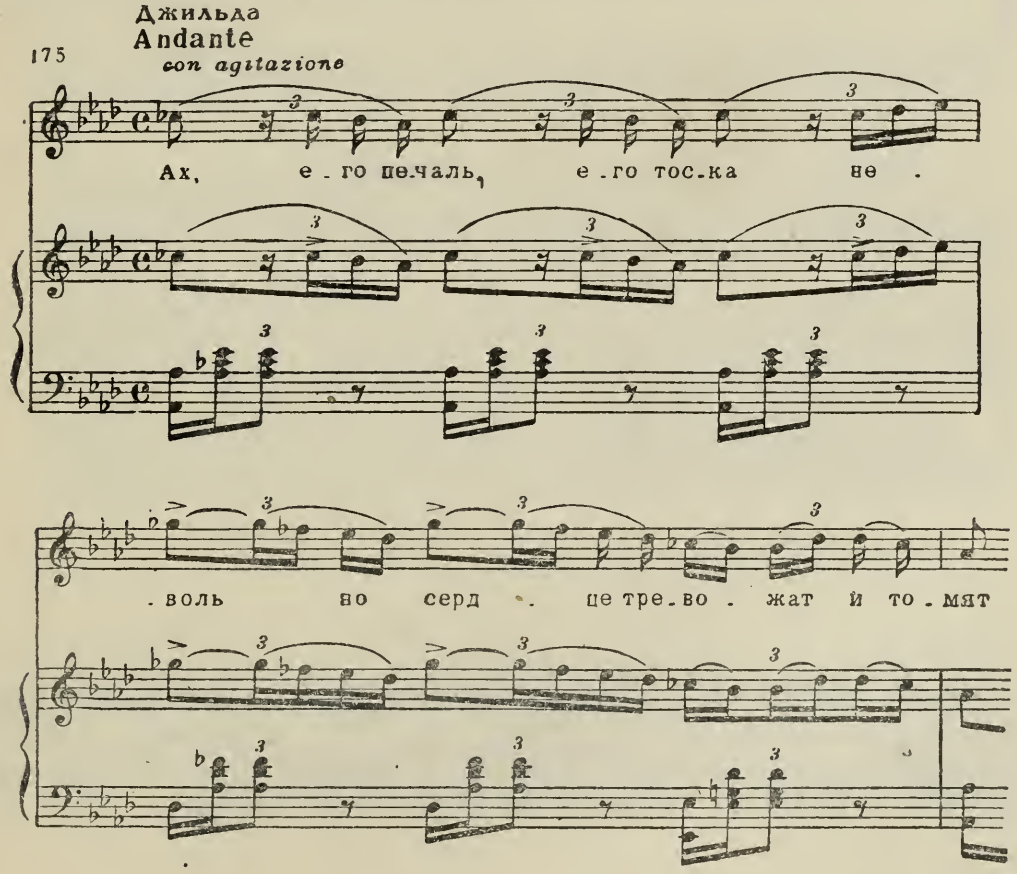


Так начинается большая дуэтная сцена Риголетто и Джильды. Она умоляет отца открыть, кто ее мать. В нежной, проникновенной мелодии Риголетто вспоминает о смерти супруги и называет Джильду своей отрадой, своим утешением:

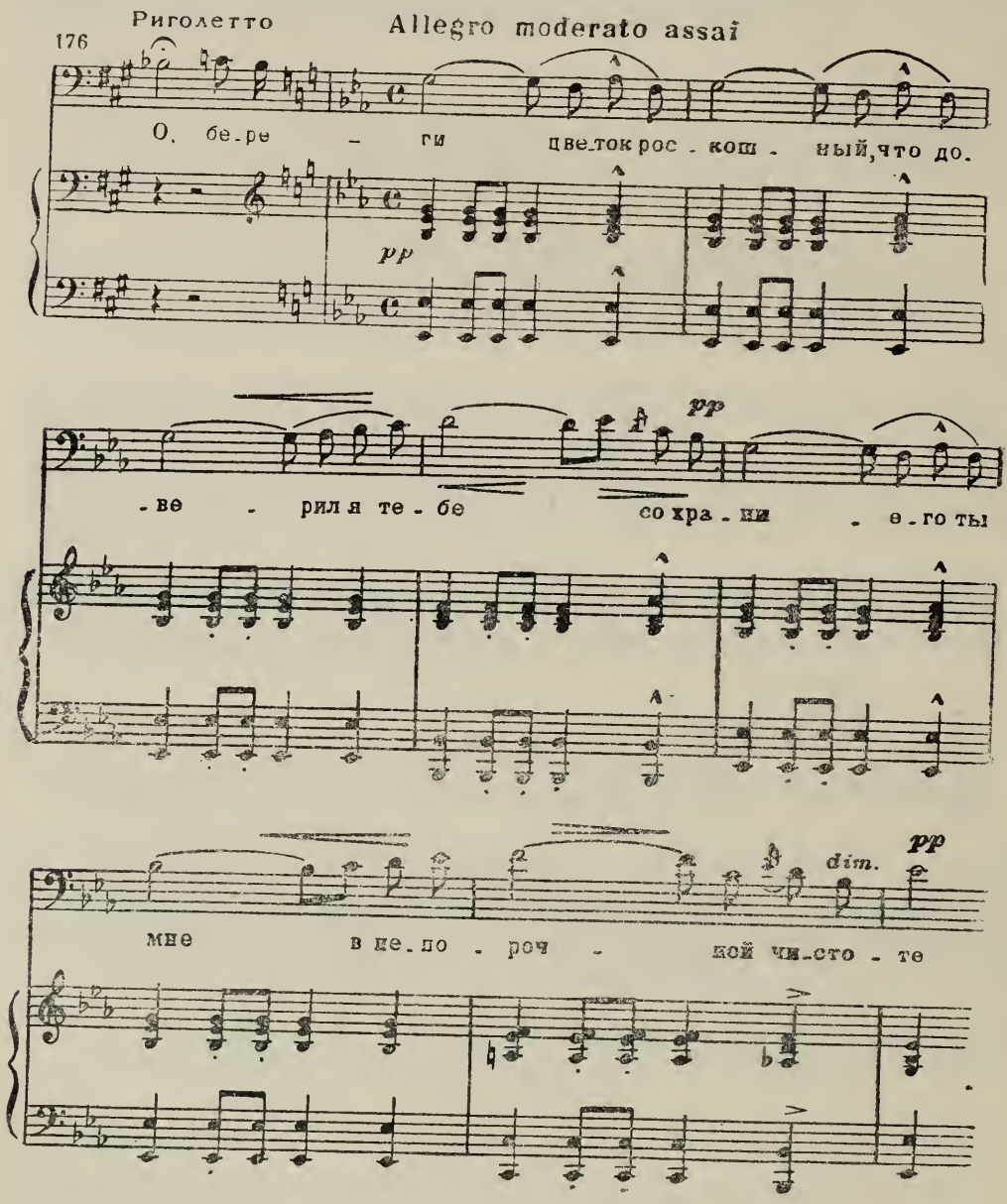




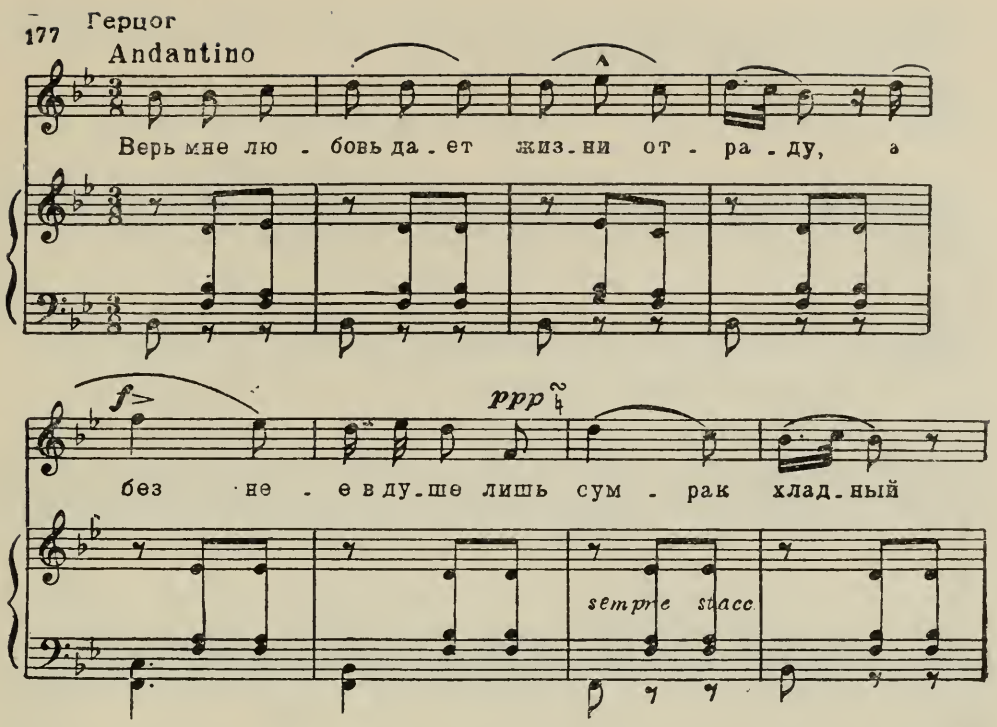
С большим волнением Джильда реагирует на слова отца; беспокойный характер музыки рисует волнение Джильды:



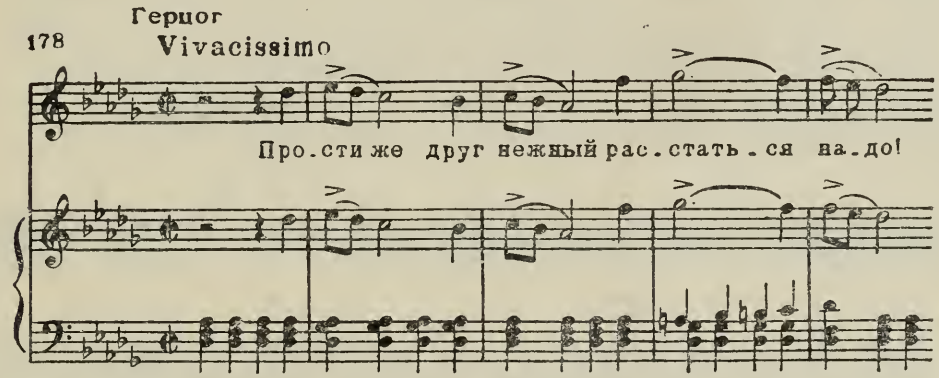
Риголетто просит Джильду быть осторожной и не выходить из дома, чтобы ее никто не видел. Служанке Джиованне он дает наставление беречь Джильду. В ласковой мелодии, которую поет Риголетто, слышится безграничная любовь его к Джильде — единственной отраде в его жизни:



Сцена Герцога и Джильды представляет собой любовный дуэт. Вначале Джильда пугается, но затем поддается любовным речам Герцога, выраженным в музыке нежной вальсообразной мелодией. Джильда отвечает ему тем же:

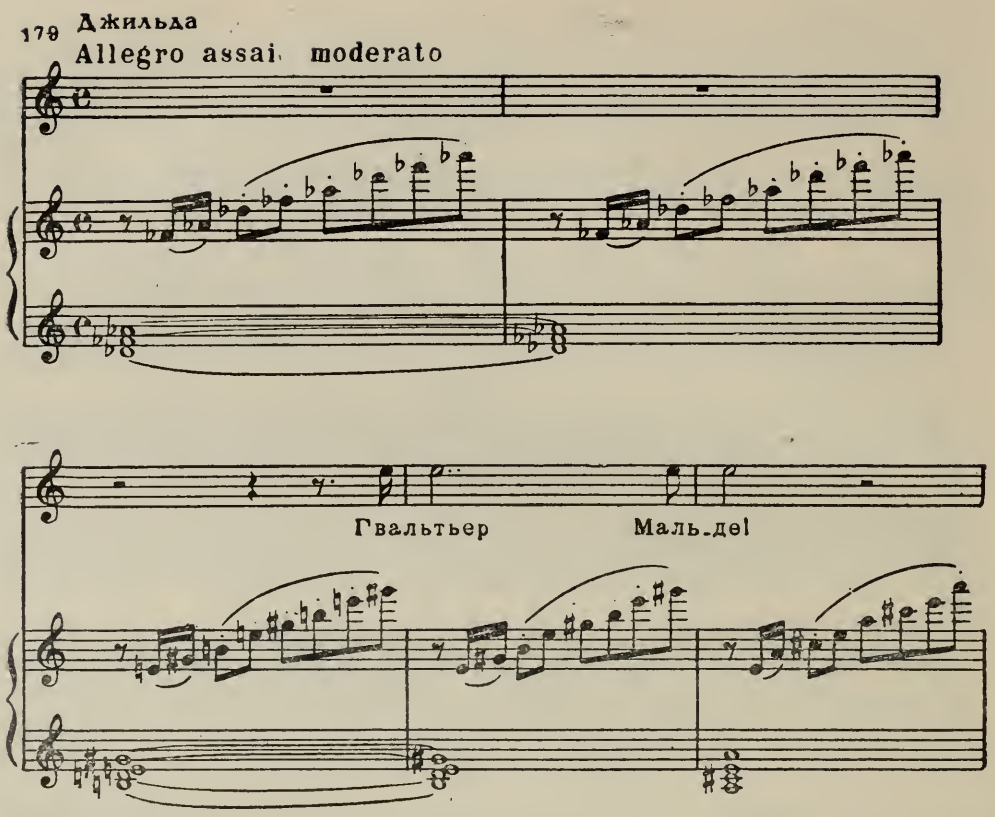


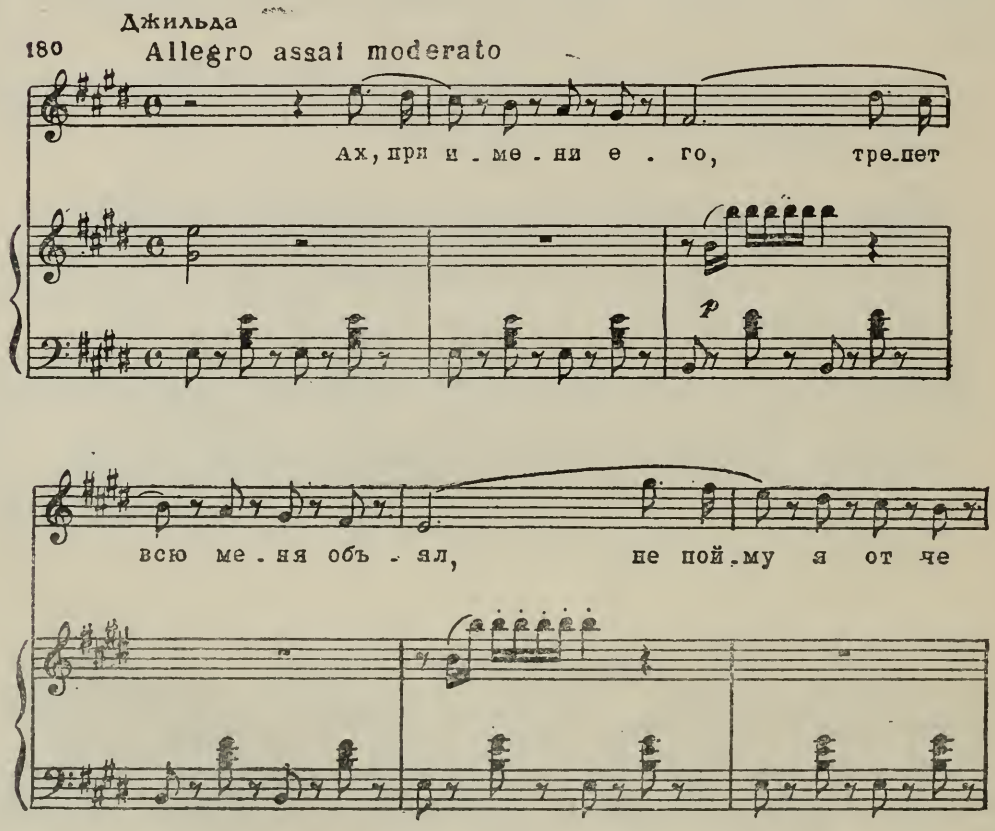
«Как твое имя?» — спрашивает его Джильда. «Меня зовут Гвальтьер Мальде, — отвечает Герцог, — я бедный студент». Слышны чьи-то шаги... пора расстаться. Полон волнения и стремительности дуэт расставания:

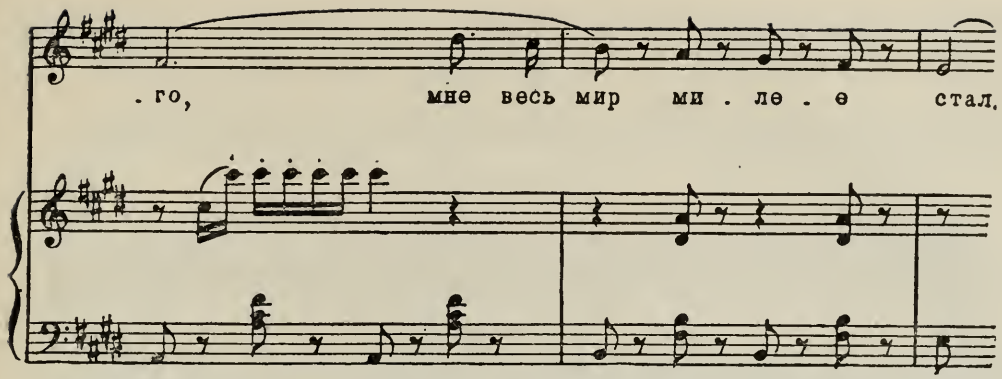


Оставшись одна, переполненная любовью, поет Джильда свою знаменитую арию. «Гвальтьер Мальде» — называет она в речитативе дорогое имя возлюбленного (см. прим. 179).

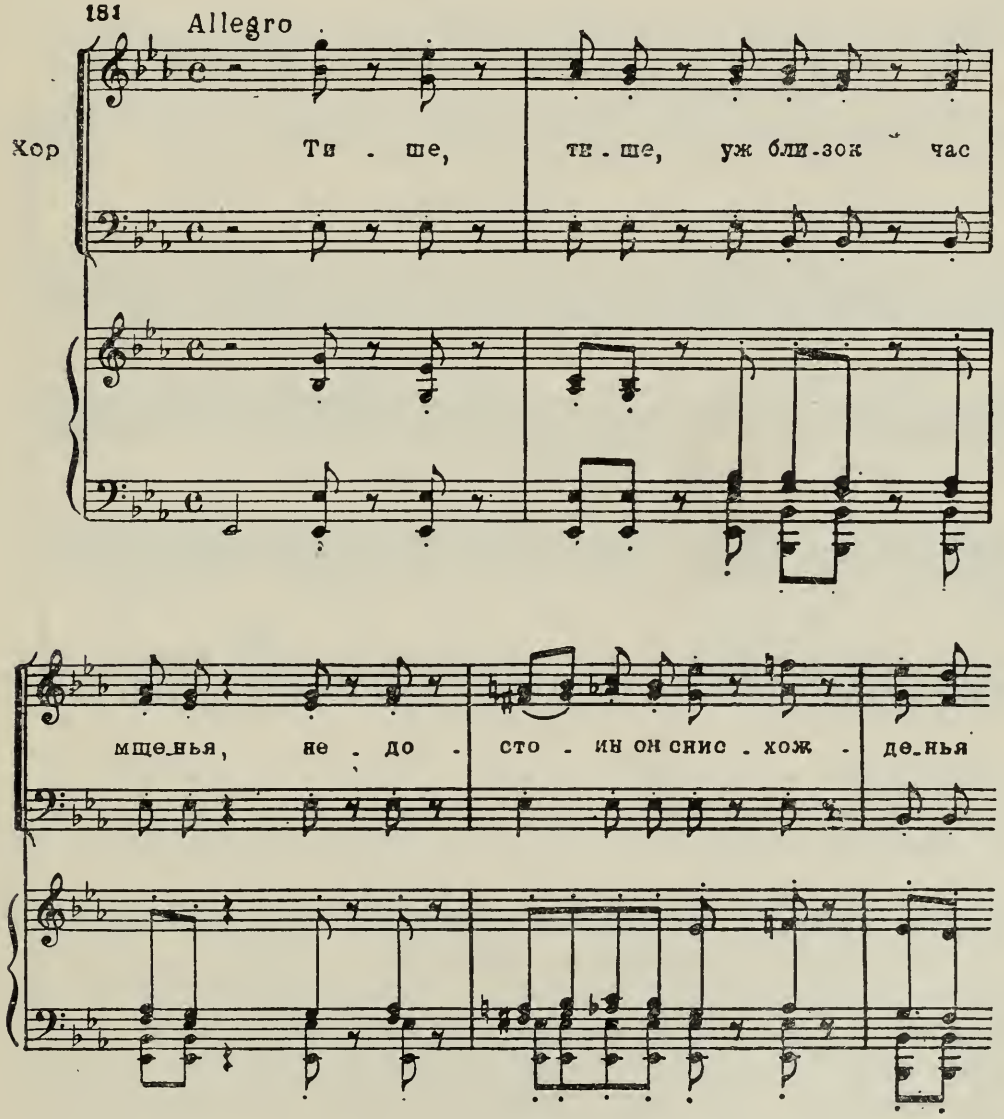
В простой песенной мелодии арии раскрывается нежность Джильды, женственность и мягкость ее любящей натуры (см. прим. 180):


179
Джильда
Allegro assai moderato
Гвальтьер
Маль-дei

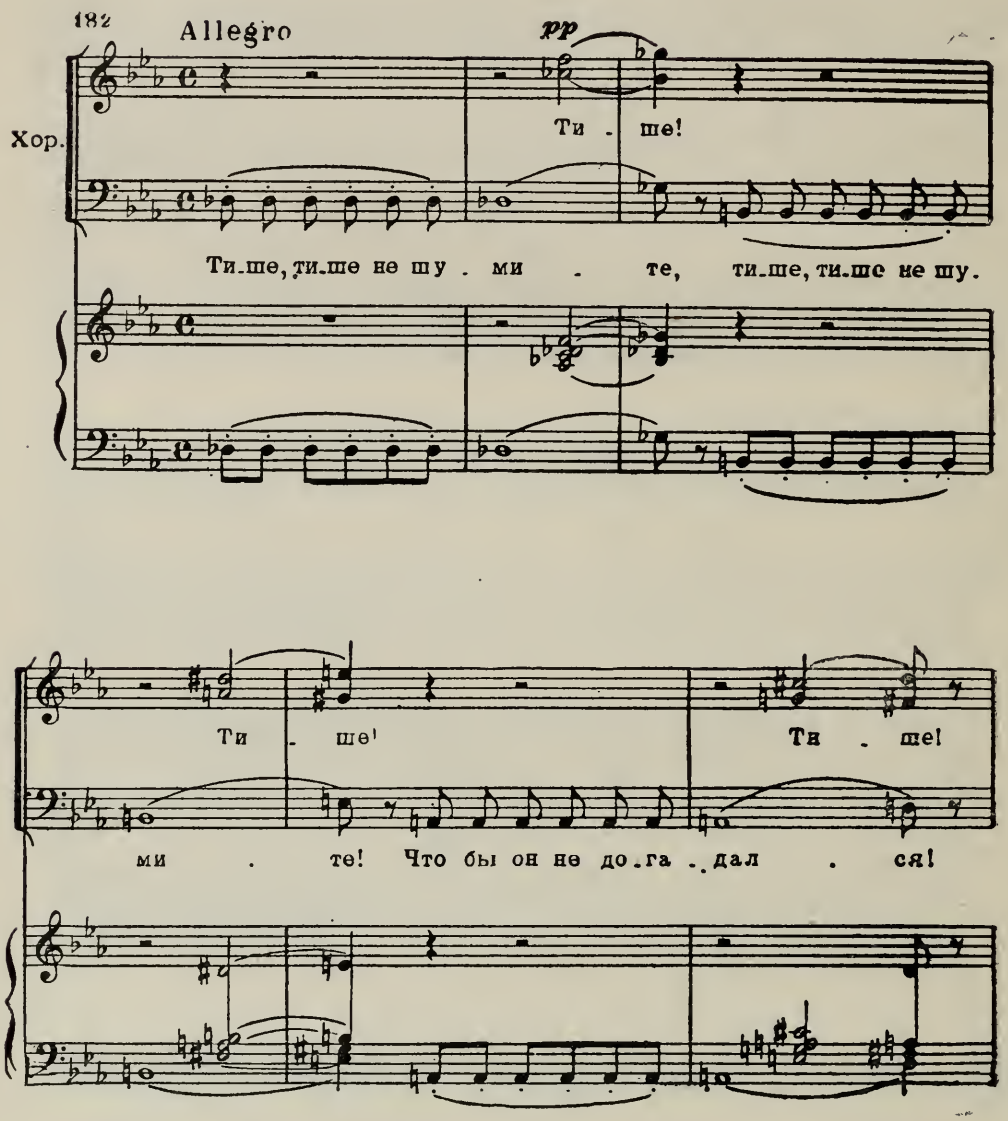

180
Джильда
Allegro assai moderato
Ах, при и - ме - ни е - го,
тре-пет
p
всю ме - ня объ - ял,
не пой-му я от че



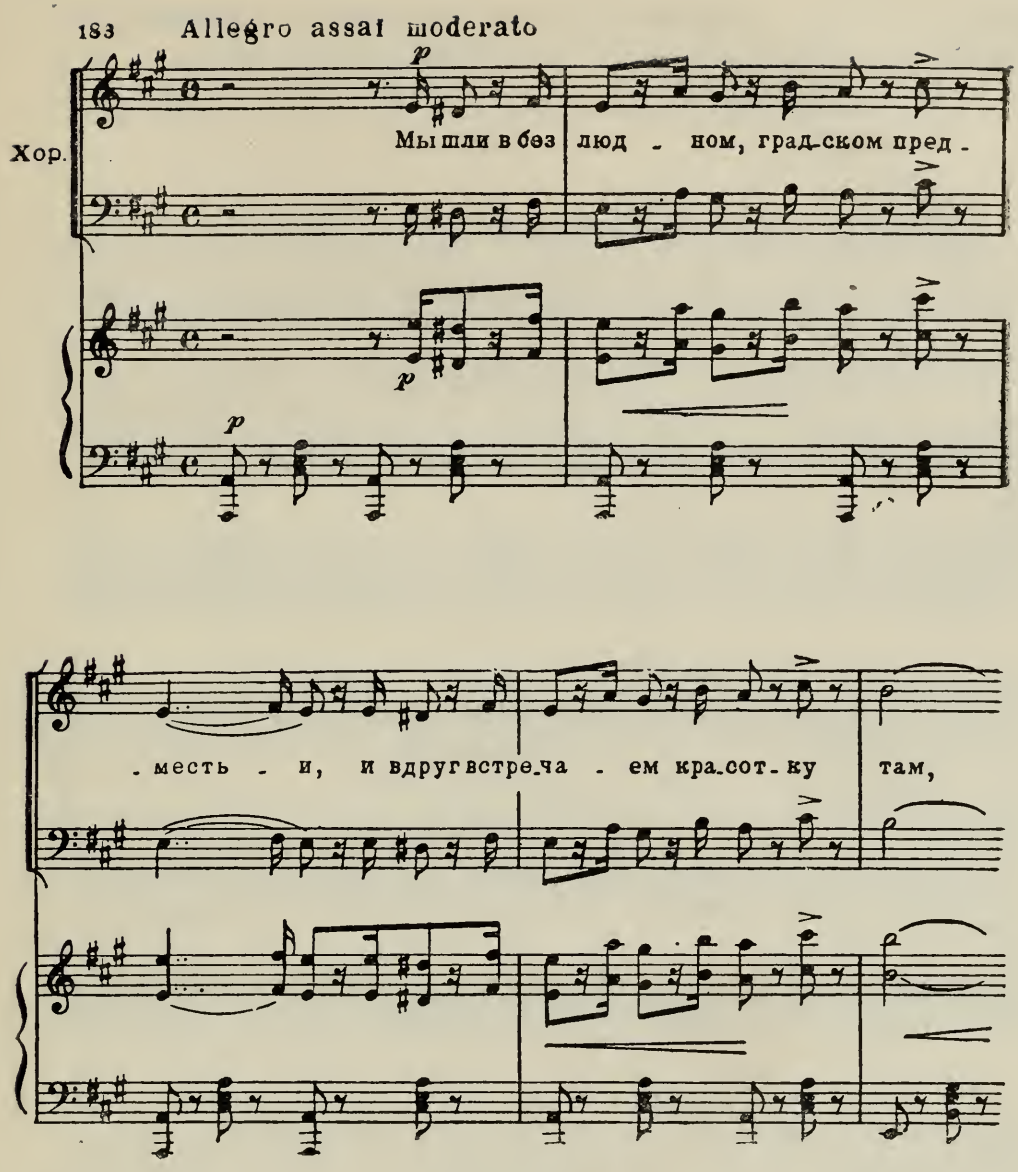
Ярким контрастом к предыдущему эпизоду является сцена похищения Джильды, сопровождающаяся чрезвычайно выразительным мужским хором «Тише, тише!» Быстрый темп, непрерывное staccato, характерный прерывистый ритм, глухое pianissimo создают впечатление таинственного шопота:



Особенно колоритны и характерны следующие тональные сдвиги по целым тонам:

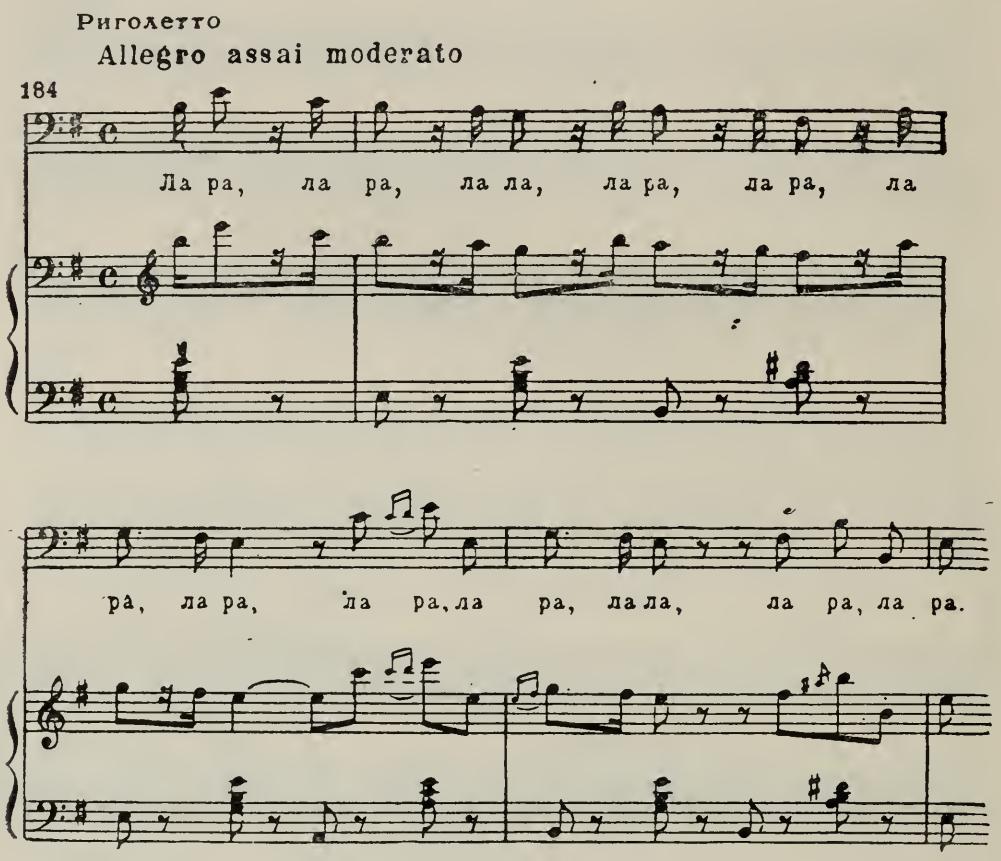


Второе действие. Приемная во дворце Герцога. Не зная, что в его покоях находится Джильда, Герцог выражает скорбь и возмущение по поводу ее похищения. Но он не может скрыть радости, когда узнает от придворных, что она находится здесь, в соседней комнате. Музыка рассказа придворных о похищении Джильды имеет характер несколько юмористического, насмешливого марша:



Следующие две сцены — сцена Риголетто с придворными и сцена Риголетто и Джильды — принадлежат к центральным, кульминационным моментам оперы. Риголетто является, напевая шутовскую песенку без слов. Эта песенка по психологической тонкости и правдивости является одной из гениальных находок Верди, изобразившего здесь деланную беззаботность и кривляние глубоко несчастного шута. В предельно простой мелодии песенки чувствуются одновременно внешние ужимки и глубокая душевная боль, страдание. Многие средства музыкальной выразительности участвуют в создании этого внутренне противоречивого образа: минорный лад, паузы через каждые два звука, нисходящие «всхлипывающие» инто-

нации. Песенка сопровождается репликами придворных, то жалеющих Риголетто, то насмехающихся над ним:

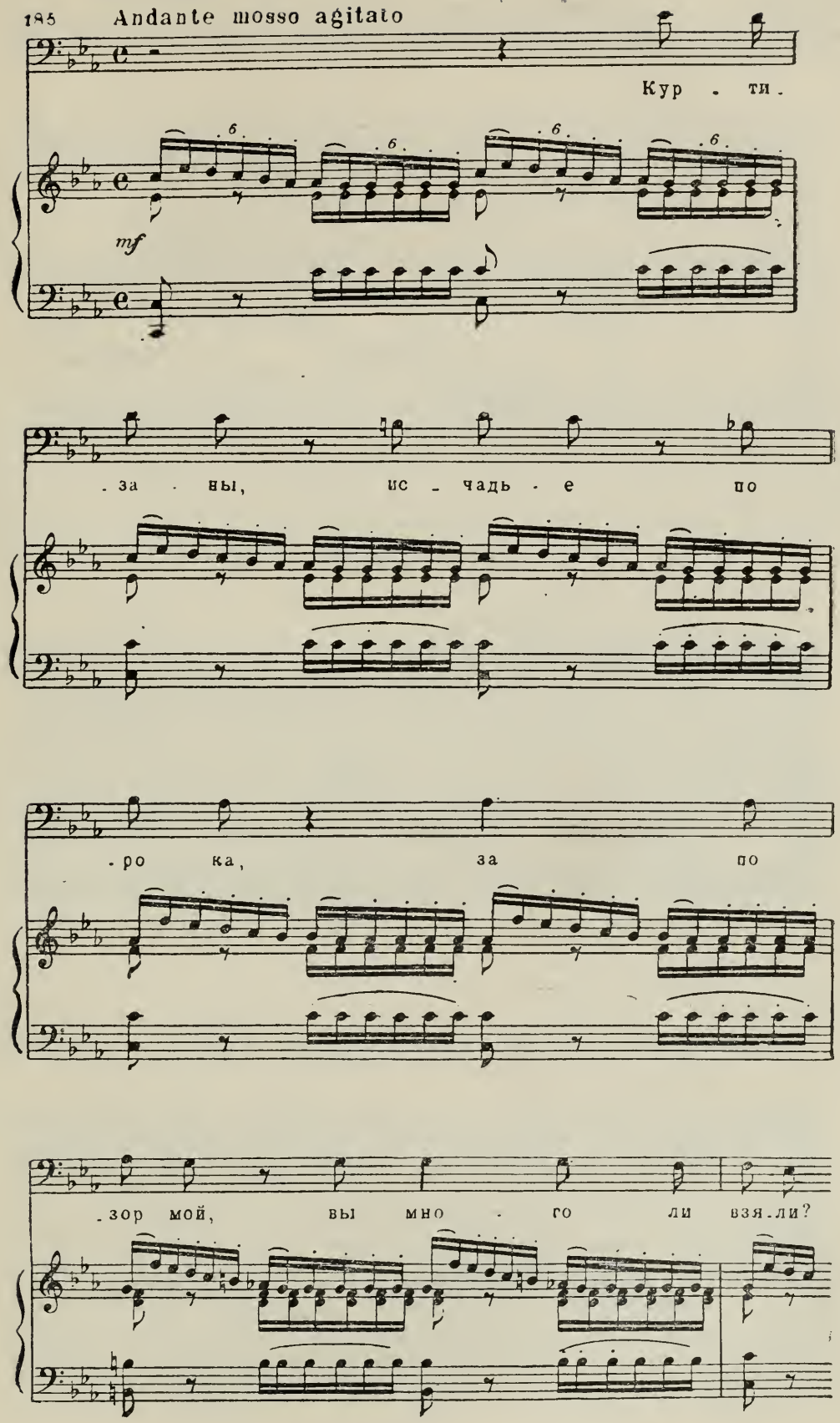


Наконец, Риголетто не выдерживает и страшным, вызывающим ужас голосом требует у придворных, чтобы они вернули его дочь. В своей арии «Куртизаны, исчадье порока» Риголетто сбрасывает маску шута и предстает как гневный, оскорбленный, поруганный отец. В первой части арии, отличающейся громадной силой драматической выразительности, он угрожает и требует, — ярость его безгранична; во второй части — он, видя свое бессилие, умоляет и взывает к жалости. Такая смена душевного состояния Риголетто отражается на характере музыки арии, — декламационной в первой части и напевно-мелодической во второй части.

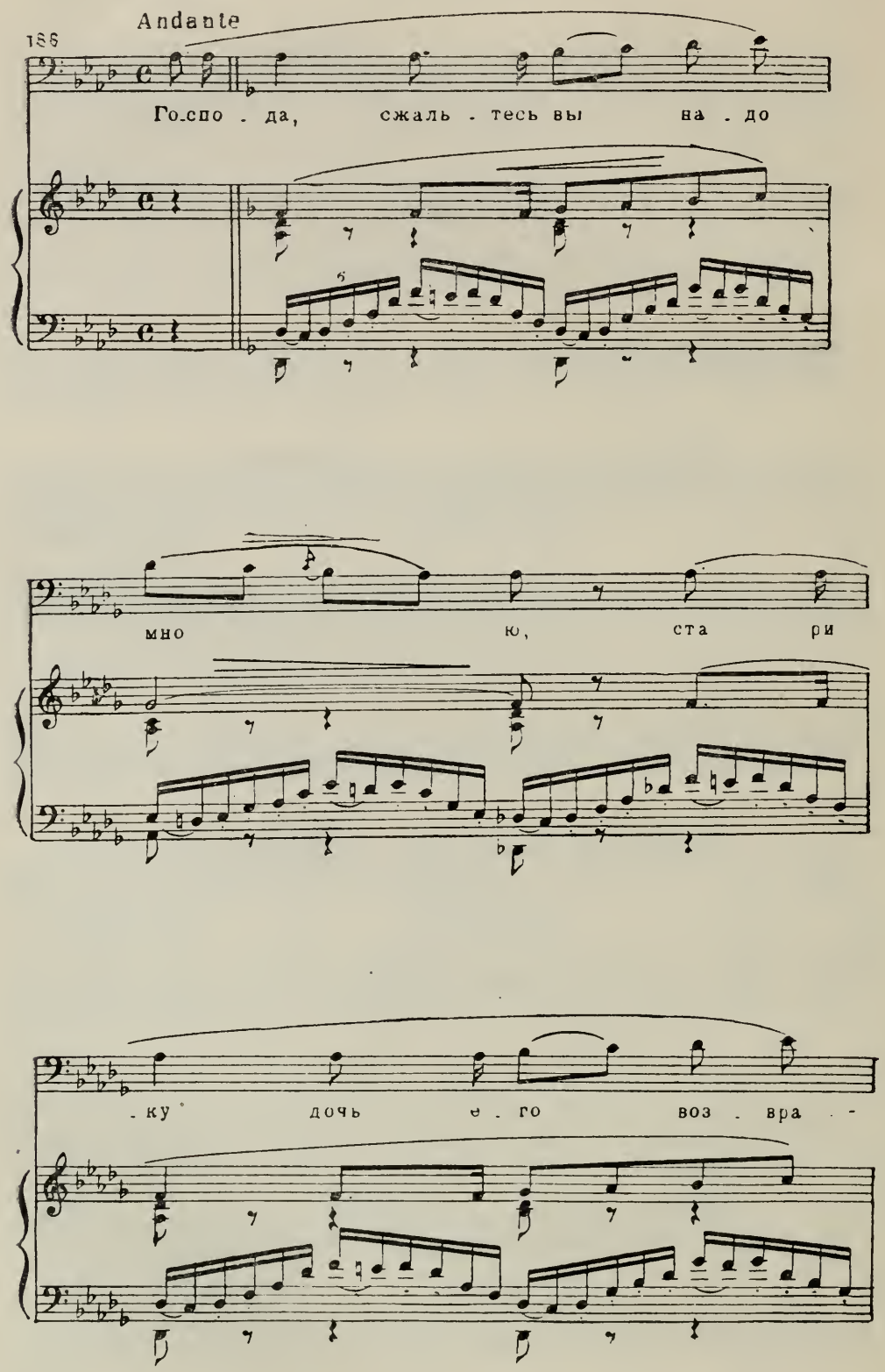
Драматическая декламация первой части арии сопровождается чрезвычайно выразительной партией оркестра, активно участвующего в создании полного трагического пафоса образа:

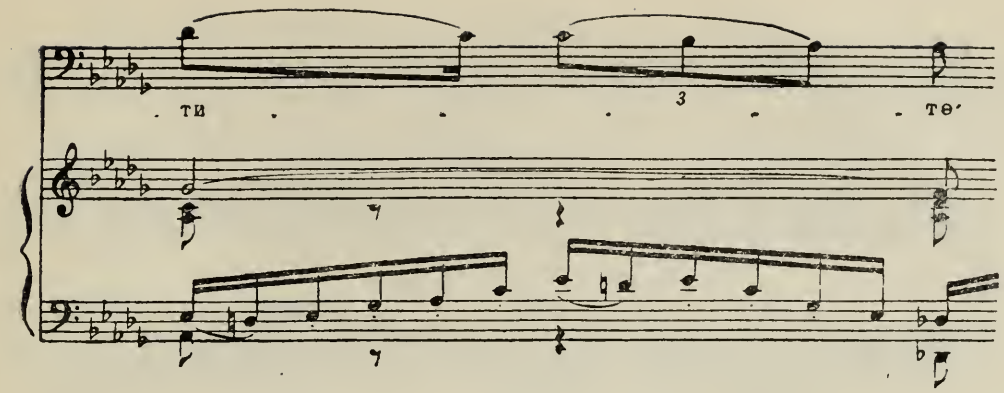
Риголетто

185 Andante mosso agitato

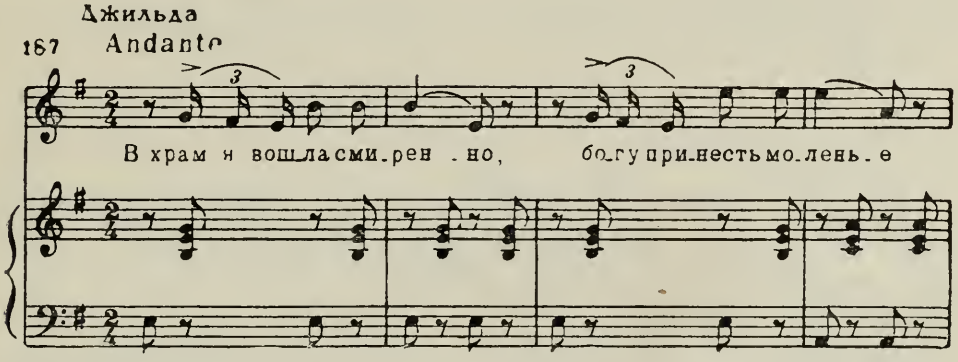


Ярким, впечатляющим контрастом является плавная, проникновенная мелодия-кантилена второй части арии, где гнев и ярость уступают место жалобной мольбе:

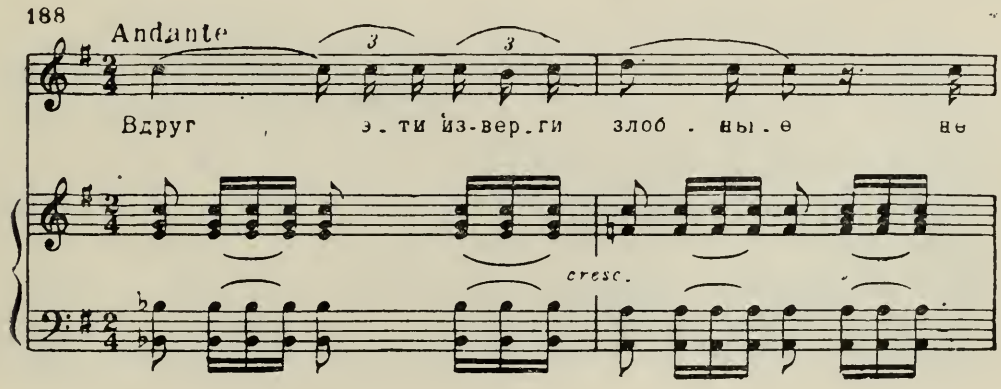


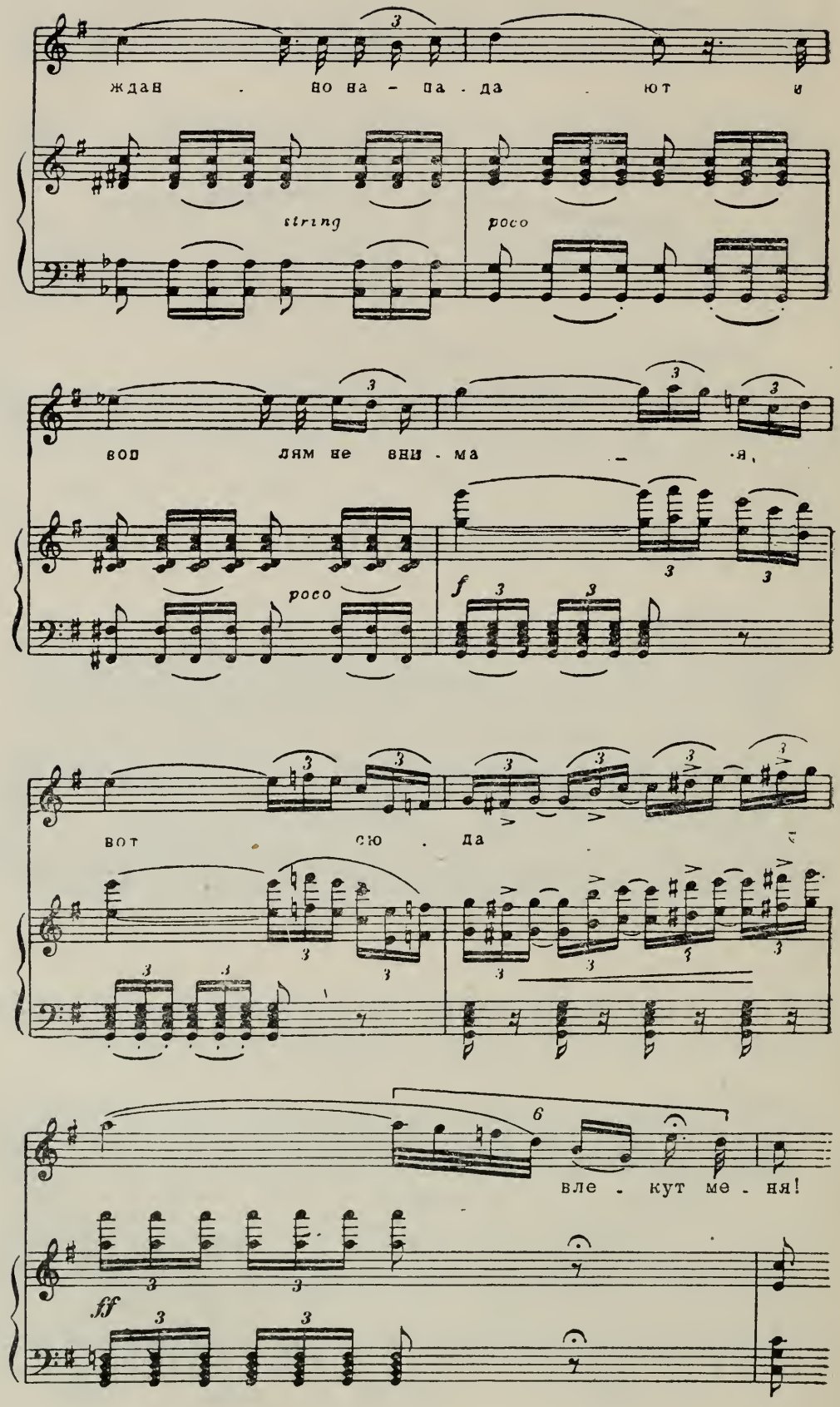


Из покоев герцога выбегает Джильда, вся в слезах. Обрадованный при виде дочери Риголетто просит ее рассказать ему всю правду. Так начинается большая сцена Риголетто и Джильды. Рассказ Джильды об ее встрече с юношей, назвавшим себя бедным студентом (то есть с Герцогом), имеет характер искренней по чувству песни:

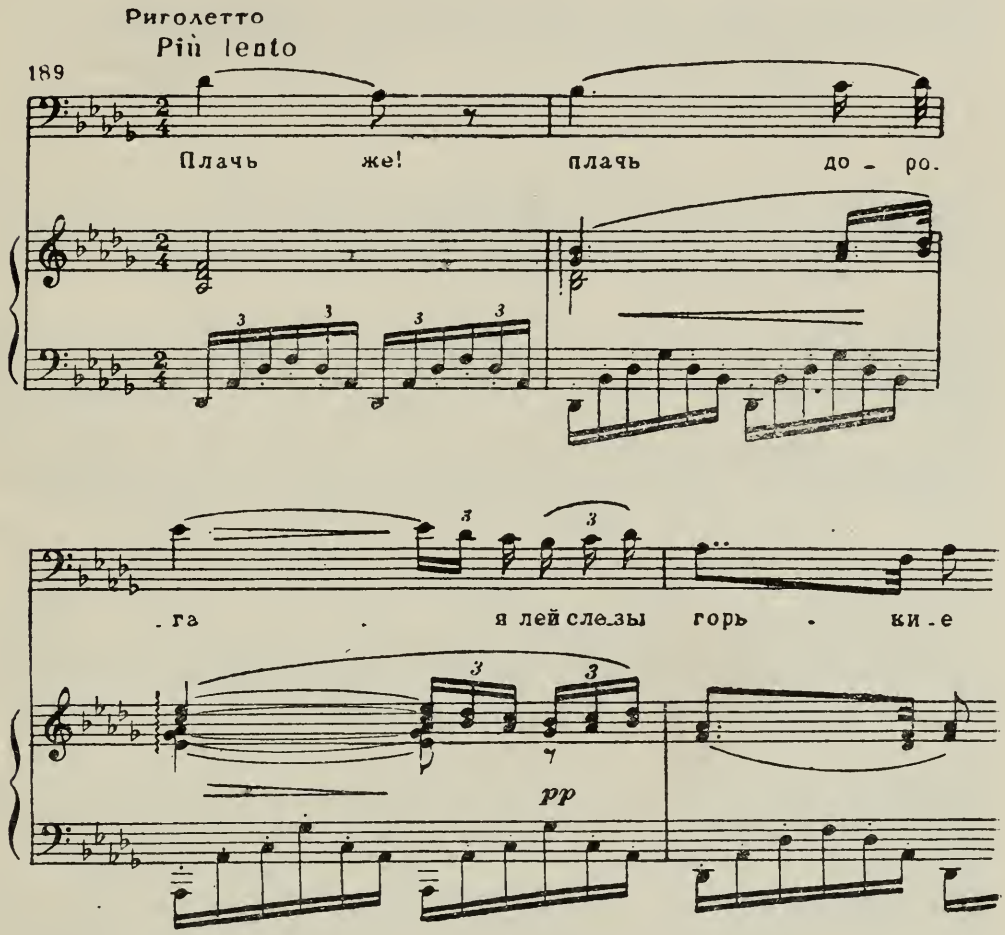


Там же, где Джильда переходит к расказу о ее внезапном похищении, музыка отличается беспокойным характером:

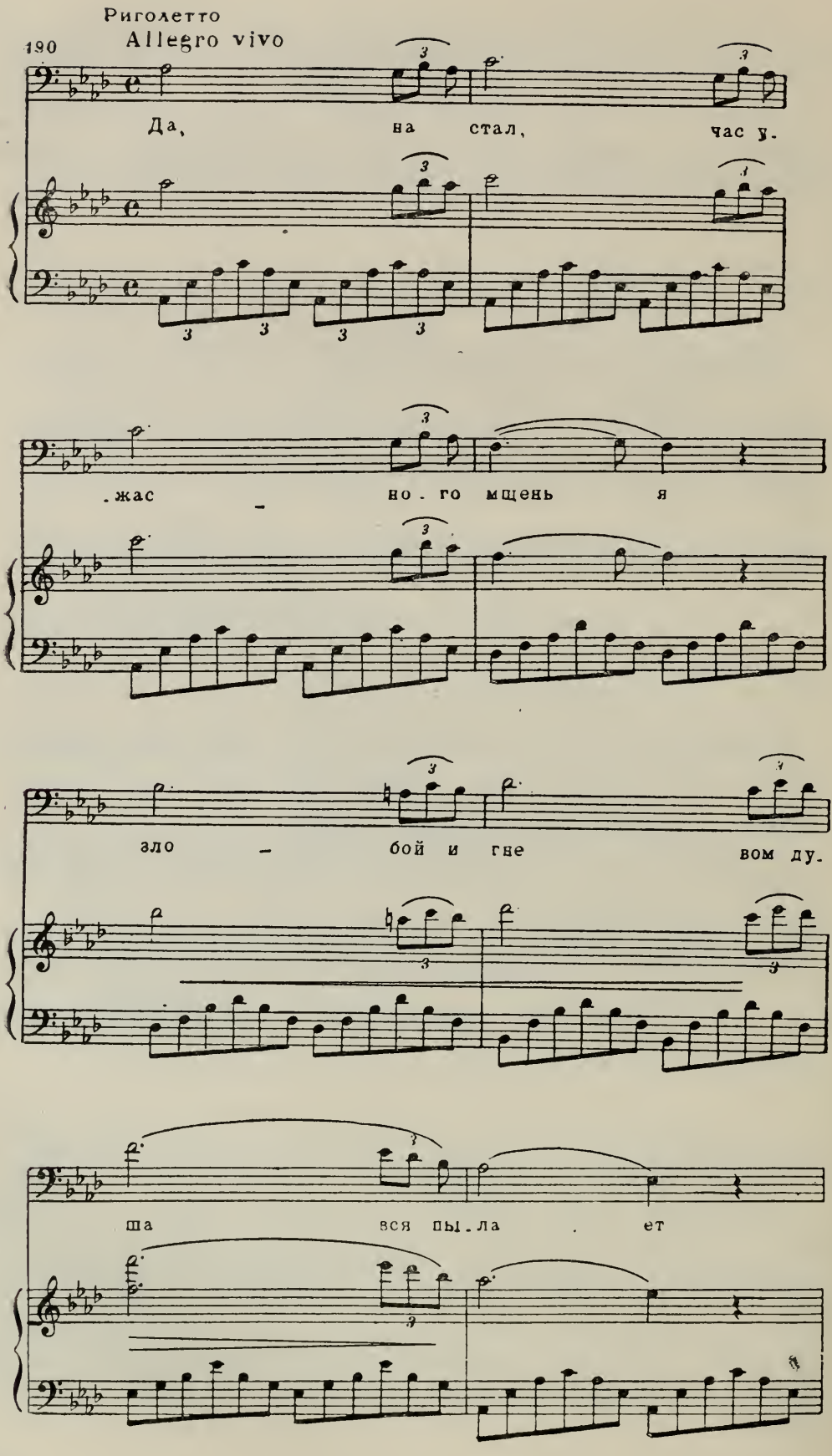



ждан но на - па - да ют и
string
poco
вот лям не вни - ма - я,
poco
f
вот сю - да
6
вле - кут ме - ня!
ff

Риголетто, клеймя насильников, советует дочери плакать и в горьких слезах найти отраду. По характеру мелодии, по ладотональности (Ре-бемоль мажор) и в интонационном отношении это место близко второй (мелодической) части разобранной арии Риголетто, что является одним из признаков единства образа, при всем его многообразии:



Большая и разнообразная по музыке сцена, в которой смена различных эпизодов чутко отражает оттенки душевного состояния Риголетто и Джильды, заканчивается их дуэтом: Риголетто клянется жестоко отомстить, а Джильда просит его о прощении. Доминирующая роль здесь принадлежит Риголетто; Джильда повторяет его мелодию. Музыка дуэта производит большое впечатление своей энергией и горячностью:

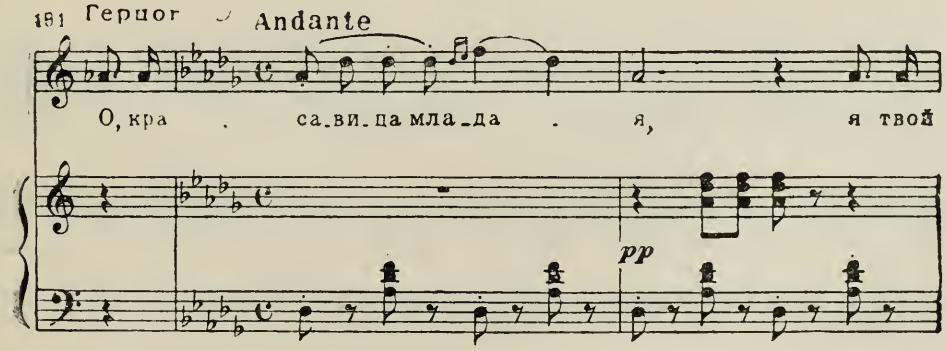

Риголетто
190
Allegro vivo
Да, на стал, час у.
.жас но. го мщень я
зло бой и гне вом ду.
ша вся пы. ла ет

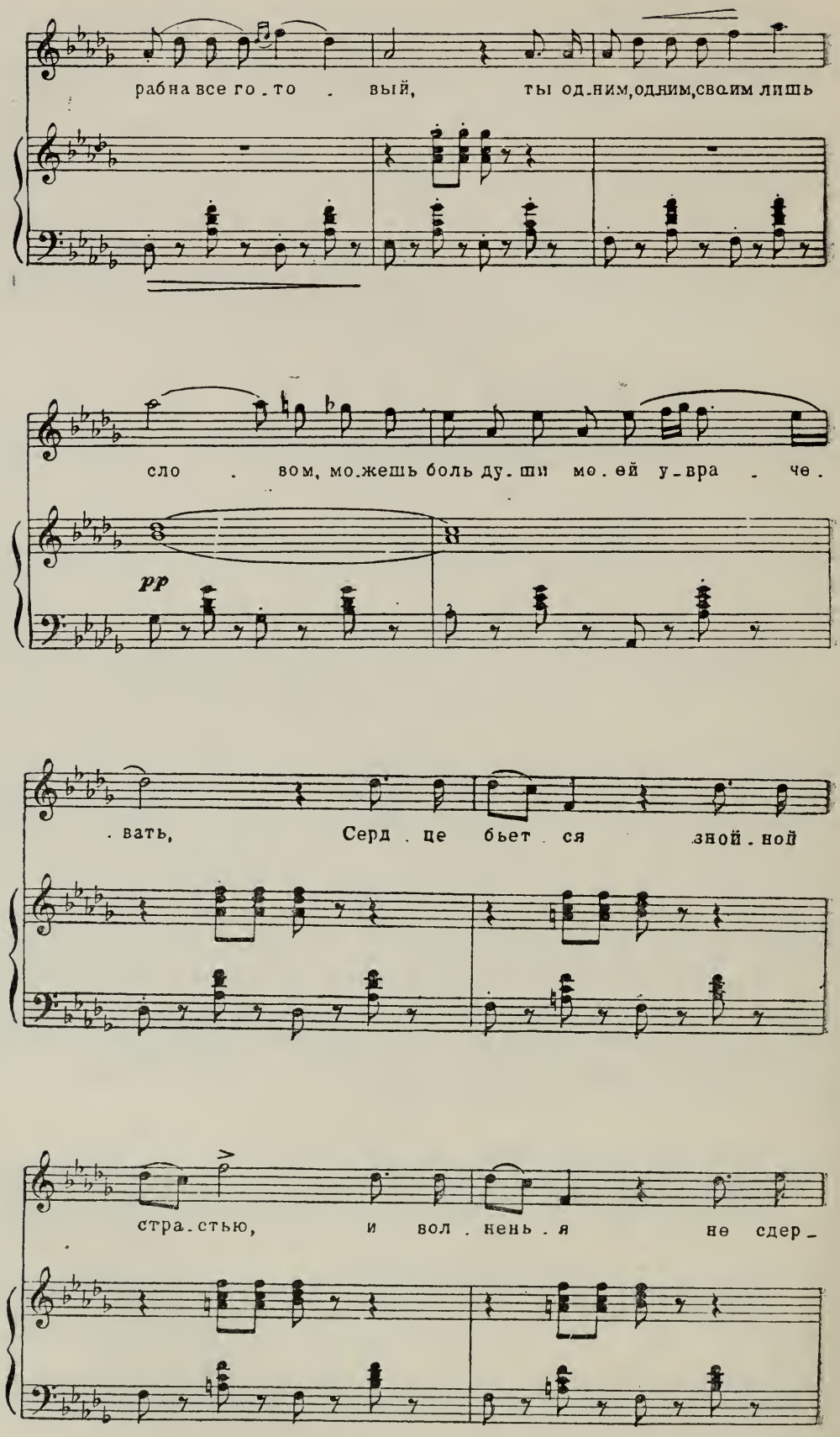
Третье действие. Глухой прибрежный район, в котором бандит Спарафучиле использует для своего притона полуразвалившийся дом. Темно и безлюдно. Риголетто приводит сюда Джильду, чтобы показать ей измену Герцога. Они смотрят в расщелину в стене притона, куда входит переодетый Герцог со Спарафучиле. Герцог пьет вино и поет песенку «Сердце красавицы», приобревшую мировую популярность.

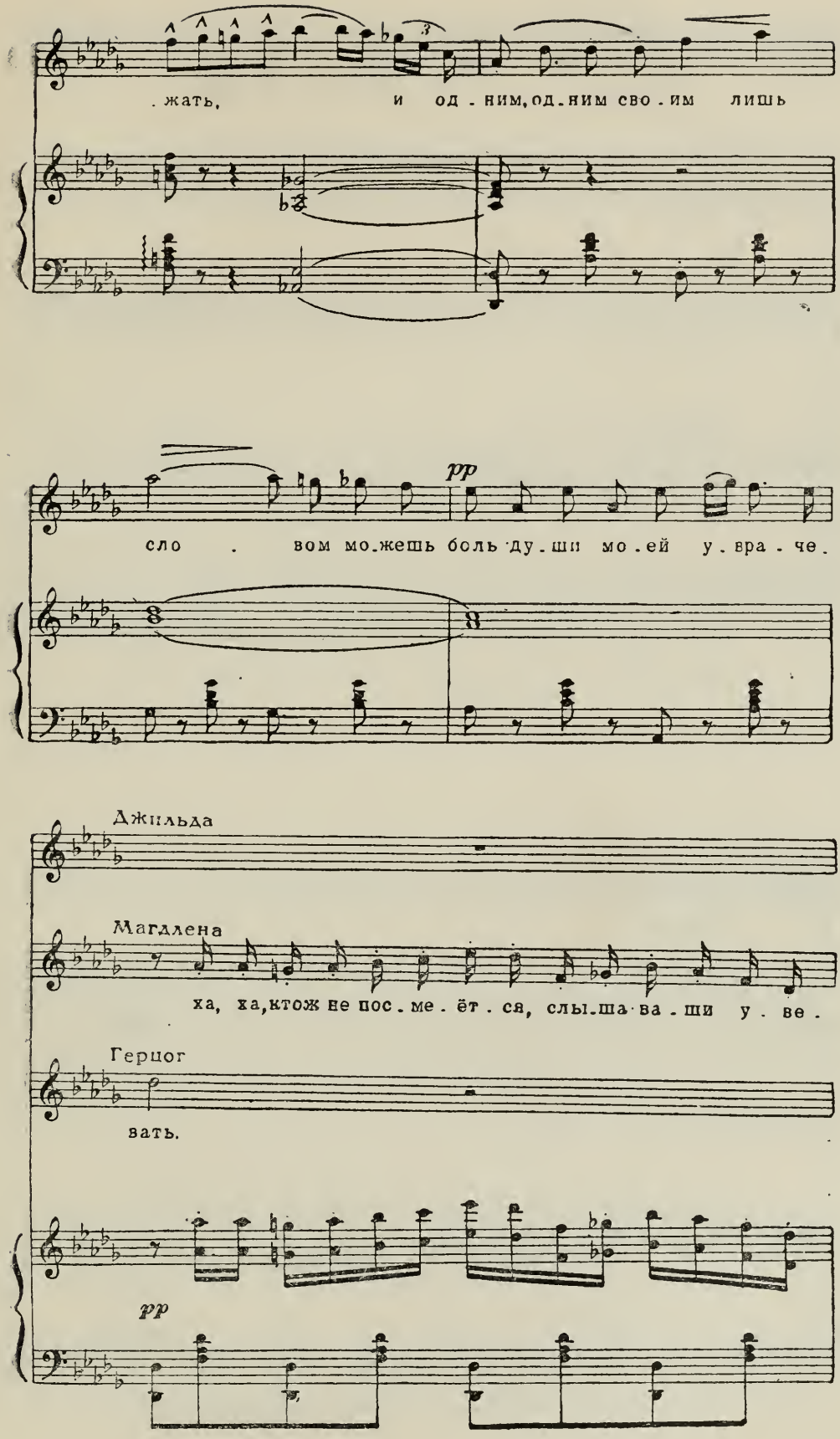
Эта вальсообразная песенка весьма легкомысленна. Она еще больше усугубляет характеристику развратного соблазнителя, умеющего казаться очаровательным юношей. Наряду с этим в ходе драматического действия песенка Герцога, повторяясь дальше, приобретает особый драматический и идейно-эмоциональный смысл, резко контрастируя со всей окружающей обстановкой. Если «баллада» первого действия сливается с атмосферой придворного бала, то песенка противоречит обстановке мрачной, зловещей ночи и разбойничьего притона профессионального убийцы. Она врывается чем-то чуждым и странным в жуткую ночь, прикрывающую готовящееся преступление. Такой контраст является замечательным музыкально-театральным приемом в духе характерных романтических приемов В. Гюго, на сюжет драмы которого написана опера.

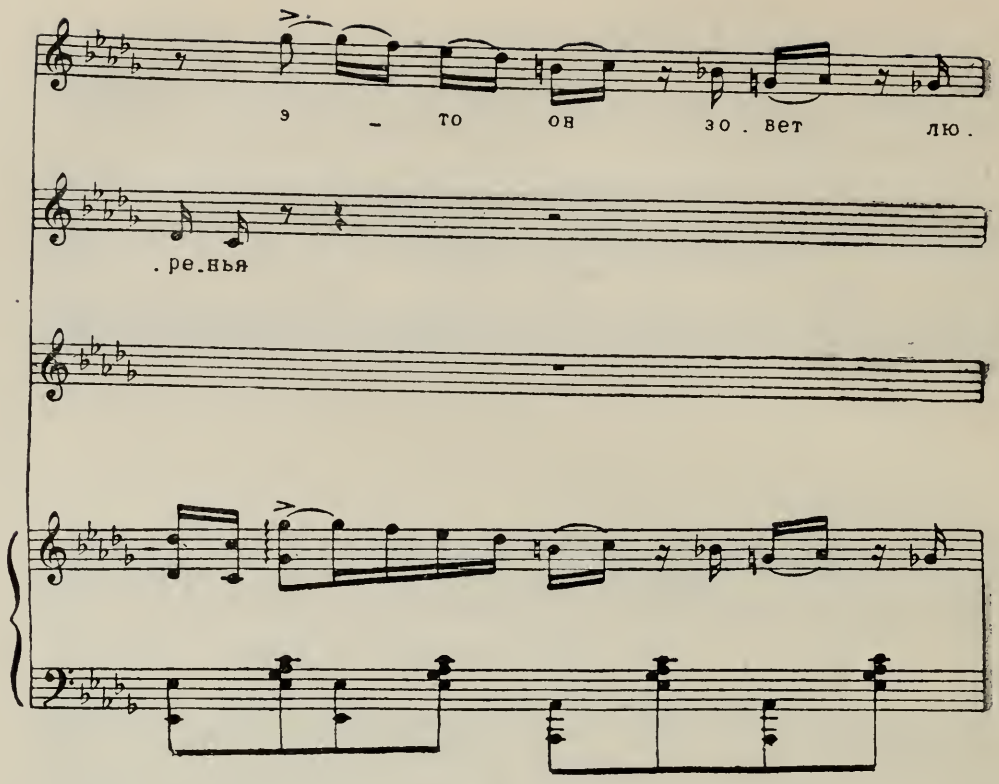
Спарафучиле вводит к Герцогу сестру Маддалену и оставляет их вдвоем. Находящиеся снаружи Риголетто и Джильда слушают и наблюдают любовные признания Герцога Маддалене. Герцог расточает любовные речи, Маддалена игриво смеется и притворяется, что не верит Герцогу; Джильда полна тоски и отчаяния, Риголетто, указывая ей на измену Герцога, угрожает ему. Так складывается замечательный квартет, где в стройном ансамбле, в гармоническом слиянии голосов каждый из участников сохраняет свой самостоятельный характер, свой мир чувств и страстей.

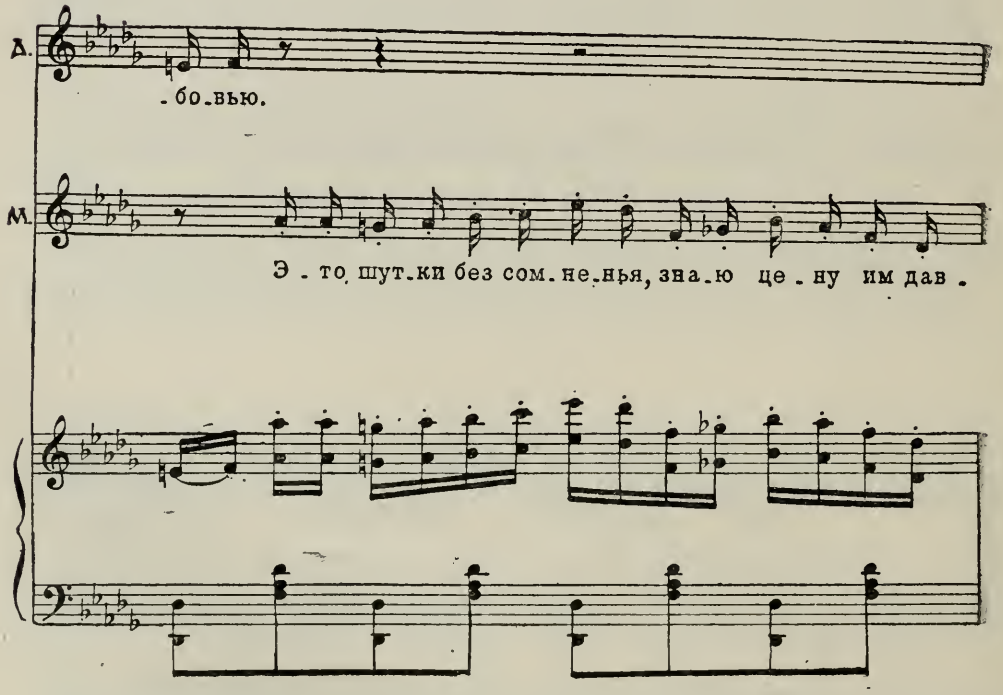
Партия Герцога в квартете носит характер любовного романса; ей противопоставляются игриво-насмешливые, стаккатирующие фразы Маддалены, полные жгучей тоски, со стонущими интонациями, фразы Джильды и угрожающая, мрачная музыкальная речь Риголетто:

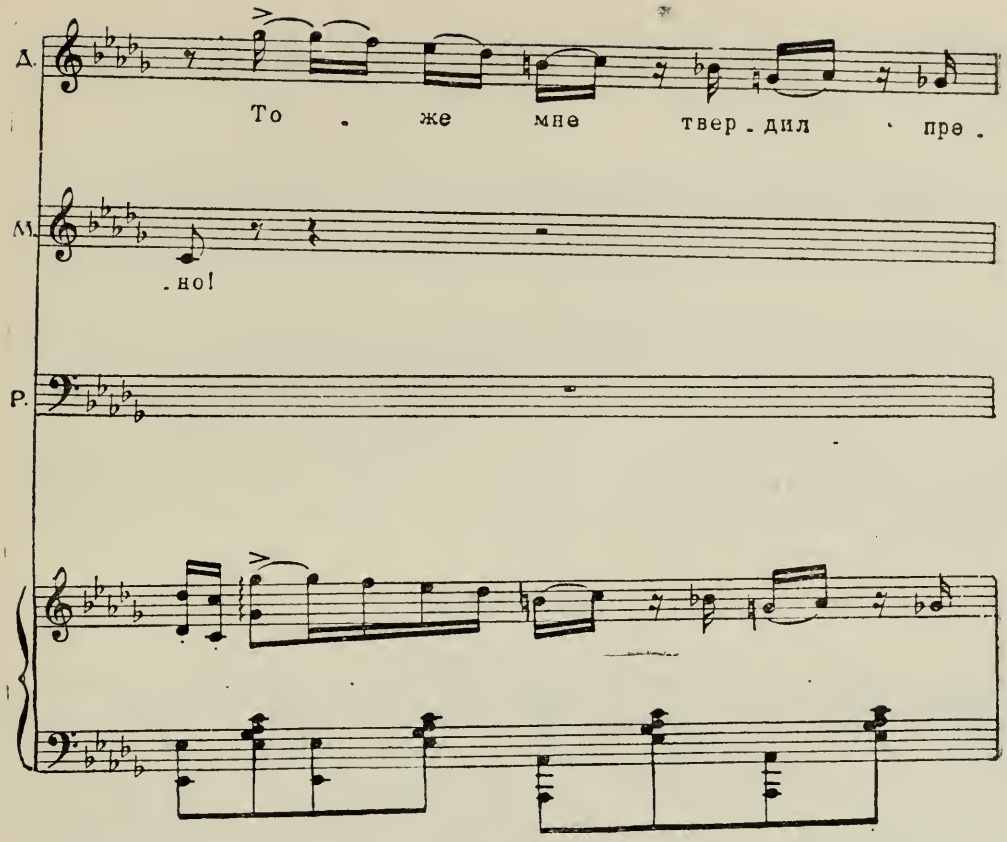


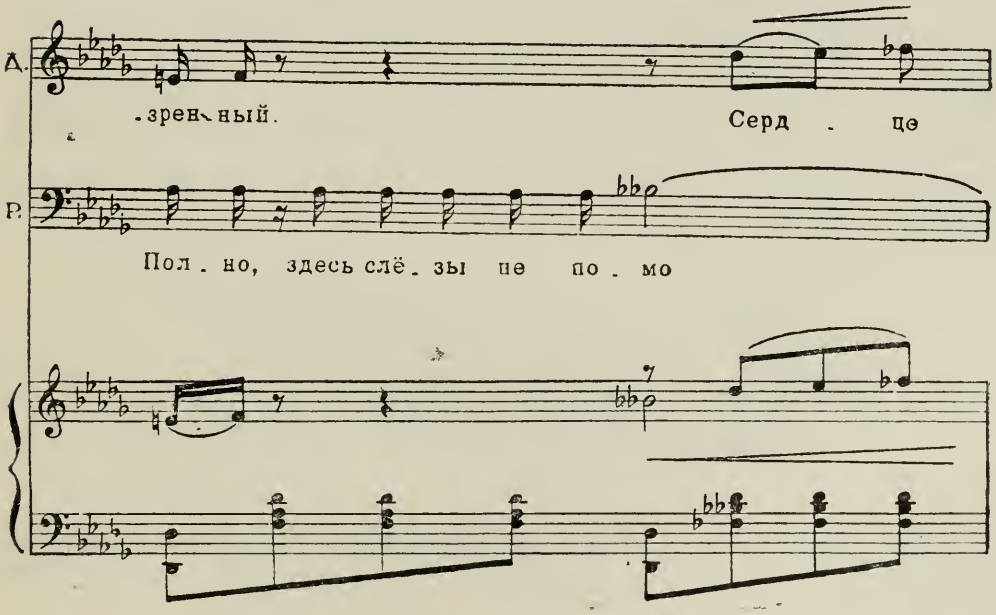

рабна все го . то . вый, ты од.ним,одним,своим лишь
сло . вом, мо.жешь боль ду. ши мо. ей у_вра . че.
pp
. вать, Серд . це бьет ся зной . ной
стра.стью, и вол . нень . я не сдер_

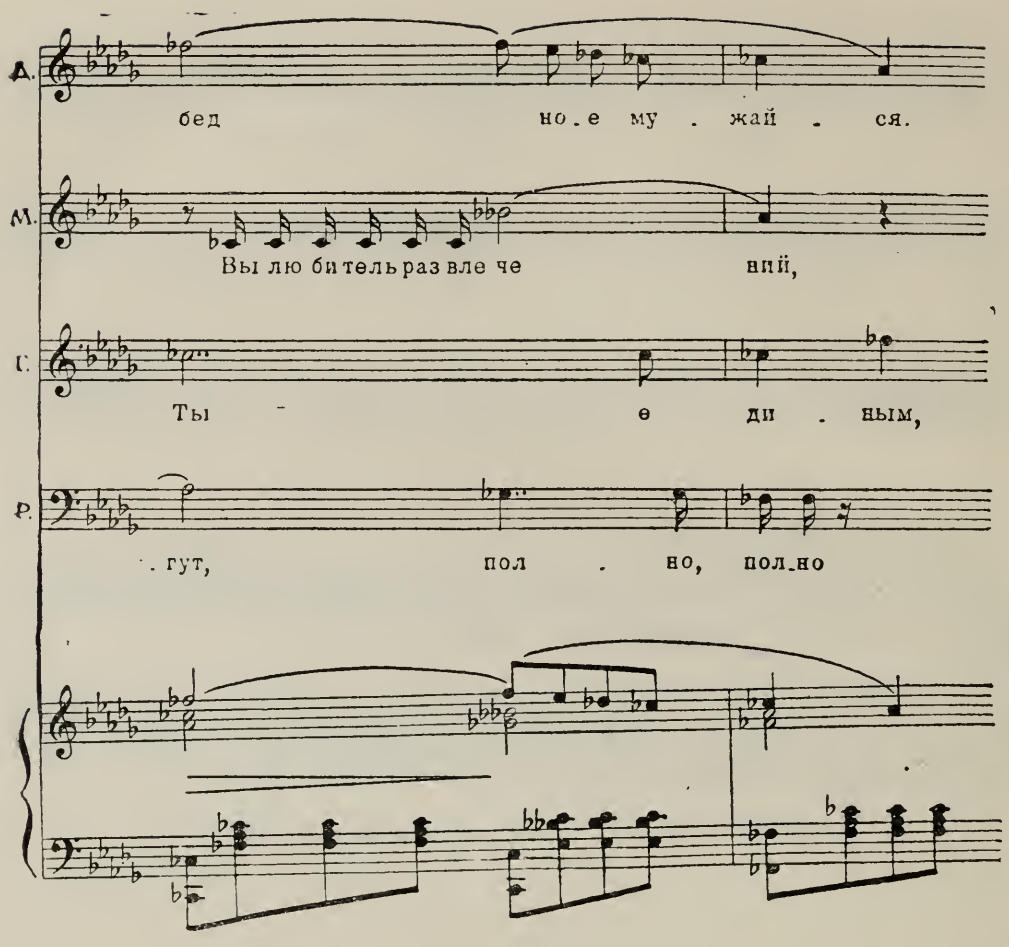

. жать, и од - ним, од - ним сво - им лишь
pp
сло . вом мо - жешь боль ду - ши мо - ей у - вра - че.
Джильда
Магдлена
ха, ха, ктож не пос - ме - ёт - ся, слы - ша - ва - ши у - ве.
Герцог
вать.
pp


э - то он зо . вет лю .
. ре_нья


А.
. бо_вью.
М.
Э . то шут_ки без сом_не_нья, зна_ю це - ну им дав .

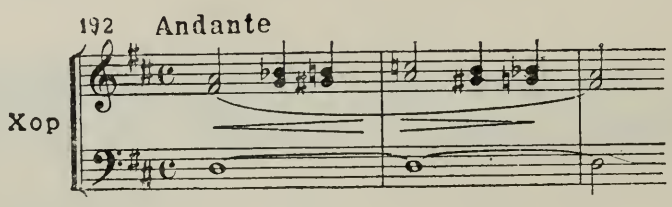

Д.
То . же мне твер . дил . пре .
М.
. но!
Р.


Д.
. зрен ный.
Серд . це
Р.
Пол . но, здесь слё . зы не по . мо



Риголетто, отведя Джильду в сторону, велит ей переодеться в мужской костюм и отправиться в Верону, где он завтра будет ее ждать. Начинается буря, во время которой Риголетто договаривается со Спарафучиле об убийстве Герцога. Ночь чернеет, и только блески молнии озаряют мрачный, зловещий притон.

Необходимо отметить, что буря здесь не сводится к внешней звуковой изобразительности, хотя использованы все обычные приемы: tremolo, хроматические ходы и даже хор за сценой без слов:



Буря имеет психологический и драматический смысл: природа является как бы соучастницей происходящих на земле

страшных событий и душевных переживаний героев. Недаром Риголетто говорит: «В небе гроза и буря, а на земле убийство».

С черной ночью и бурей еще больше, чем в начале действия, контрастирует знакомая песенка Герцога, которую он поет, засыпая. Самый потрясающий контраст, еще больше подчеркивающий разыгравшуюся трагедию, в тот момент, когда Риголетто, думая, что в мешке находится убитый Герцог, слышит его голос. Здесь песенка Герцога сочетается с полными ужаса и смятения прерывистыми речитативными фразами Риголетто: «Чей голос! Брежу я иль это призрак?» Несчастный отец со словами «Вот где старца проклятье!» падает на труп дочери.

«ТРАВИАТА»

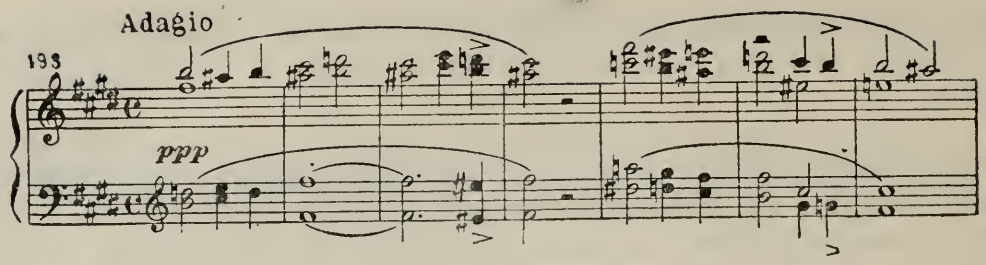
Опера Верди «Травиата» написана на сюжет романа французского писателя А. Дюма (сына) «Дама с камелиями», им же переделанного в пьесу. Либретто оперы принадлежит Пиаве. Итальянское слово «traviata» в переводе на русский язык означает «падшая женщина», отвергнутая обществом. Основная идея оперы—в показе положения женщины, становящейся жертвой мещанских предрассудков и ханжеской морали буржуазного общества [1]. По общему своему характеру «Травиата» представляет собой образец лирико-психологической интимной оперы, сюжетной основой которой является личная драма, приобретающая социальный смысл.

Верди в музыке всех своих опер широко использует народно-бытовые песенные и танцевальные жанры. Но в «Травиате» этот принцип получает особенно важное значение, проводится особенно полно и последовательно. Песенно-танцевальные жанры в «Травиате» являются важнейшим средством характеристики отдельных образов, чувств и переживаний, драматических ситуаций. Вся линия драматического действия оперы получает музыкальное раскрытие через танец и песню. И в этом ее глубокий демократизм.

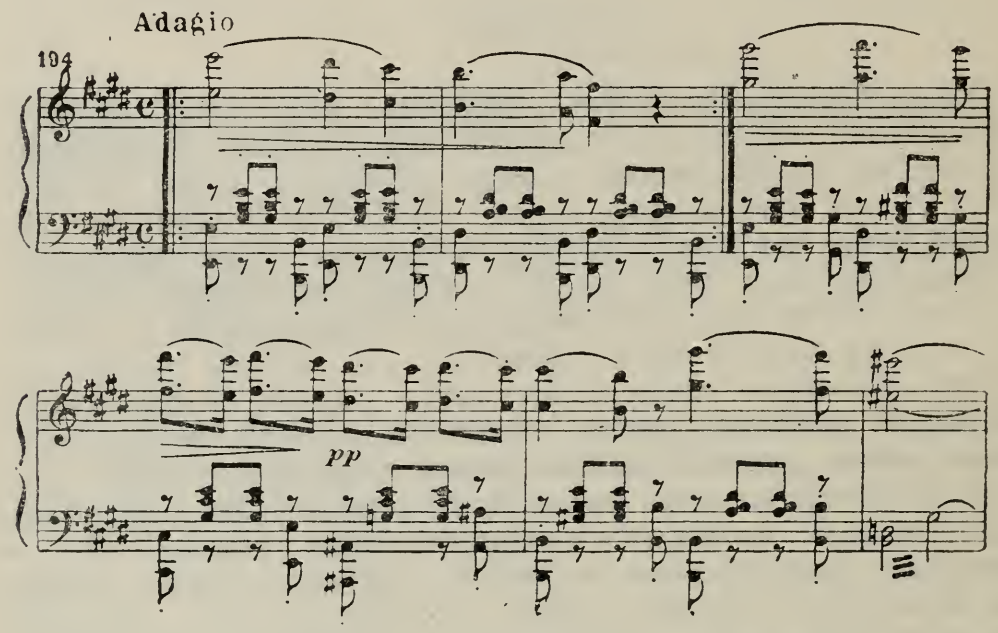
Наиболее важную роль в музыке оперы играют интонации и ритмы вальса. Можно сказать, что вальсовость в различных проявлениях пронизывает почти всю партитуру оперы. Но как чутко и гибко Верди меняет образно-эмоциональный смысл вальсовости в зависимости от данной конкретной драматической ситуации!

Вступление к опере основано на двух темах. Первая из них характеризует нежный, женственный, обаятельный образ Виолетты:

[1] Краткое изложение содержания оперы см. в приложении.



На этой же теме построено вступление к последнему, третьему действию оперы (в спальне Виолетты). Вторая тема вступления (к опере) может быть названа темой любви Альфреда и Виолетты:



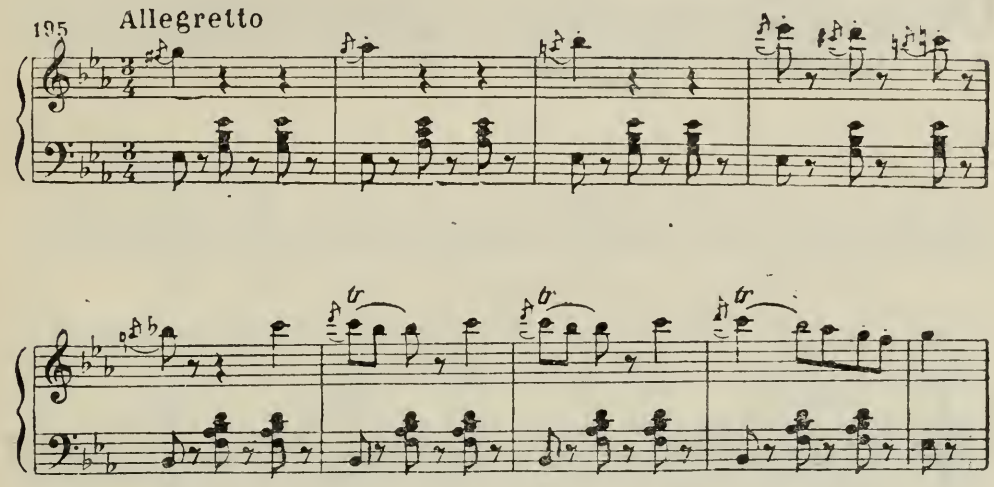
Тема любви звучит в первой картине второго действия у Виолетты на словах «Ах, Альфред мой, я так люблю тебя!..» Кроме того в этой теме есть интонационная связь с другой темой любви, впервые появляющейся в дуэте Альфреда и Виолетты в первом действии (см. пример 196). Такого рода интонационные связи характерны для оперы в целом, что придает ей определенное единство музыкального выражения.

Первое действие. Гостиная в доме Виолетты, роскошно сервированный стол, сходятся гости. Музыка сцены, естественно, носит танцевальный, радостно-возбужденный характер. Гости просят Альфреда спеть что-нибудь. Альфред, поднимая бокал, поет знаменитую застольную песню в характере вальса. Гости и хор вторят.

В песне есть легкость, изящество. Благодаря этому, а также мелодической яркости и запоминаемости застольная песня завоевала широкую популярность.

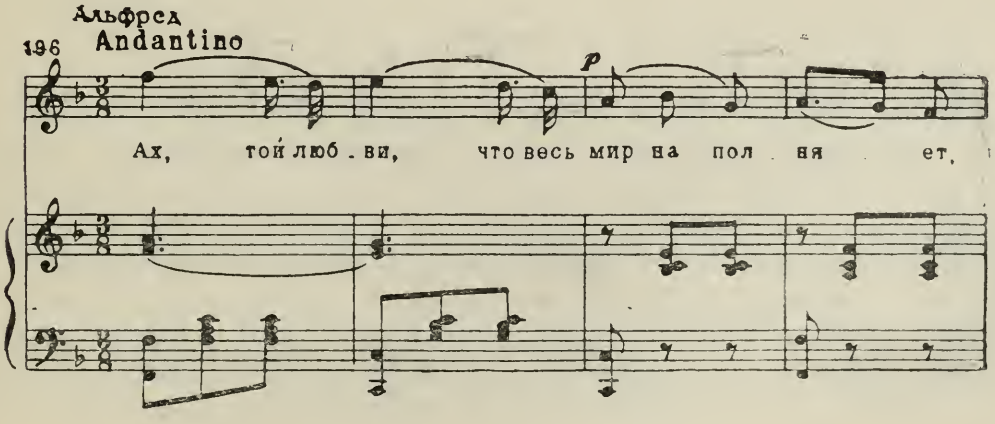
После Альфреда второй куплет поет Виолетта, затем оба вместе в сопровождении хора и других солистов.

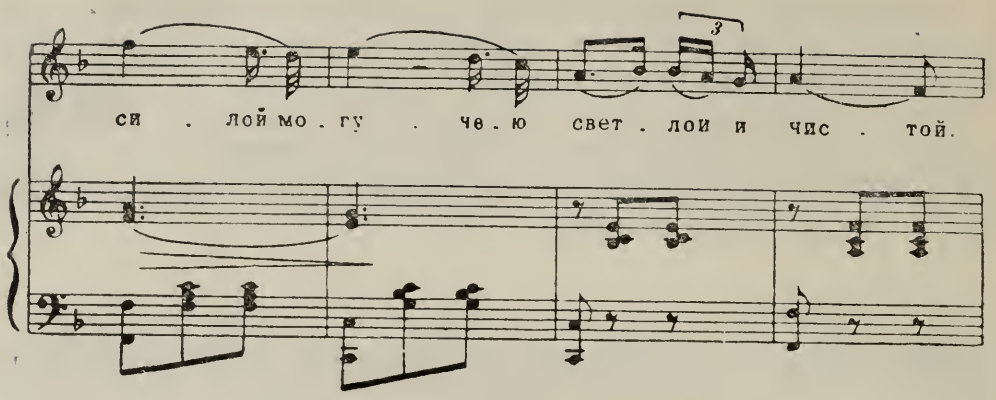
Начинается вальс, легкий и подвижный. Форшлаги придают вальсу особую остроту:

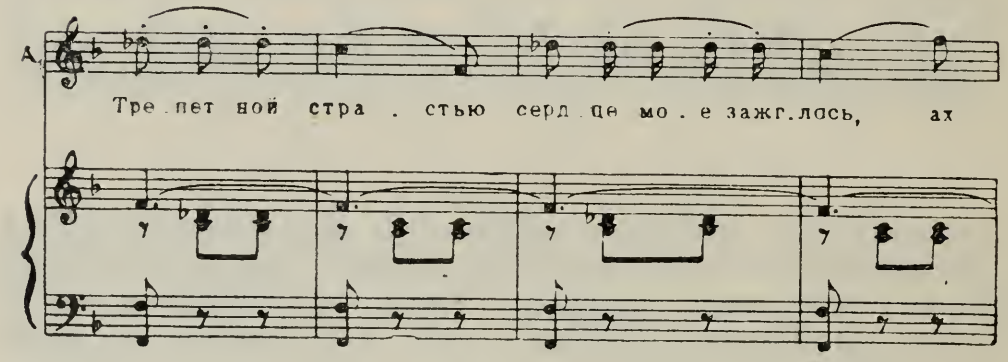


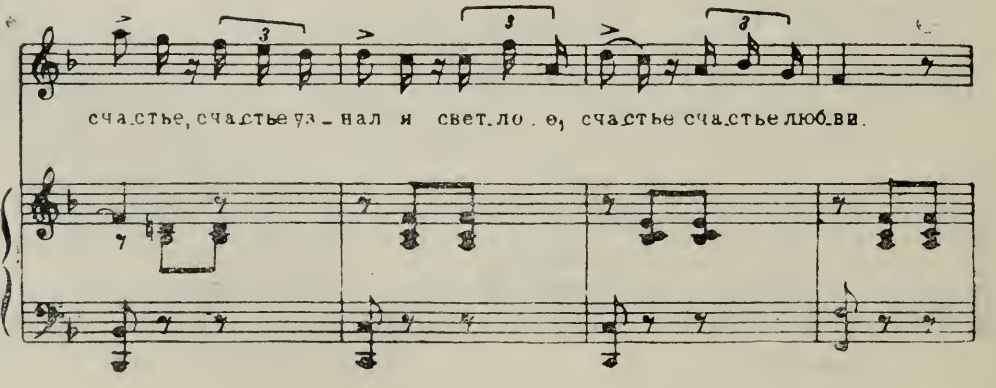
Но вальс здесь не только танец. Он органически входит в драматургическую ткань оперы. Во время вальса начинаются любовные признания Альфреда. Такое взаимопроникновение танца и драматической сцены — один из признаков реалистической драматургии Верди.

В характере медленного лирического вальса поет Альфред Виолетте о своей любви — могучей и чистой, о трепете своего сердца. Тут же звучит нежная и страстная мелодия любви, близкая, как было сказано выше, второй (любовной) теме из вступления:



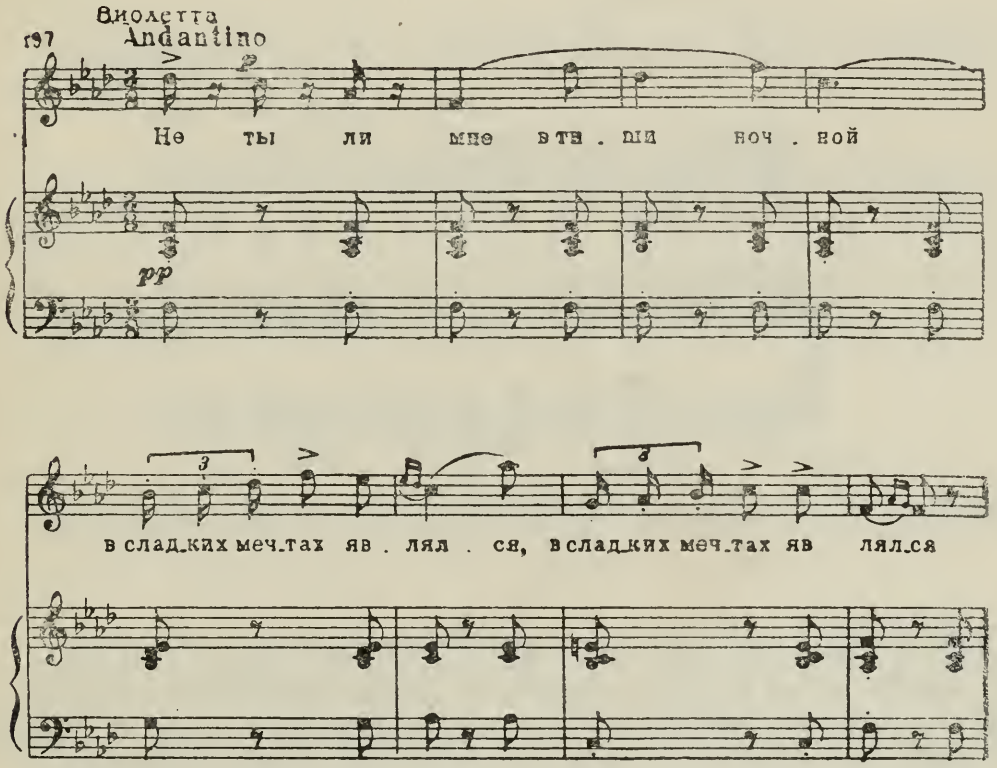

си . лой мо . гу . че . ю свет . лой и чис . той.


А
Тре . пет ной стра . стью серд це мо . е зажг . лось, ах

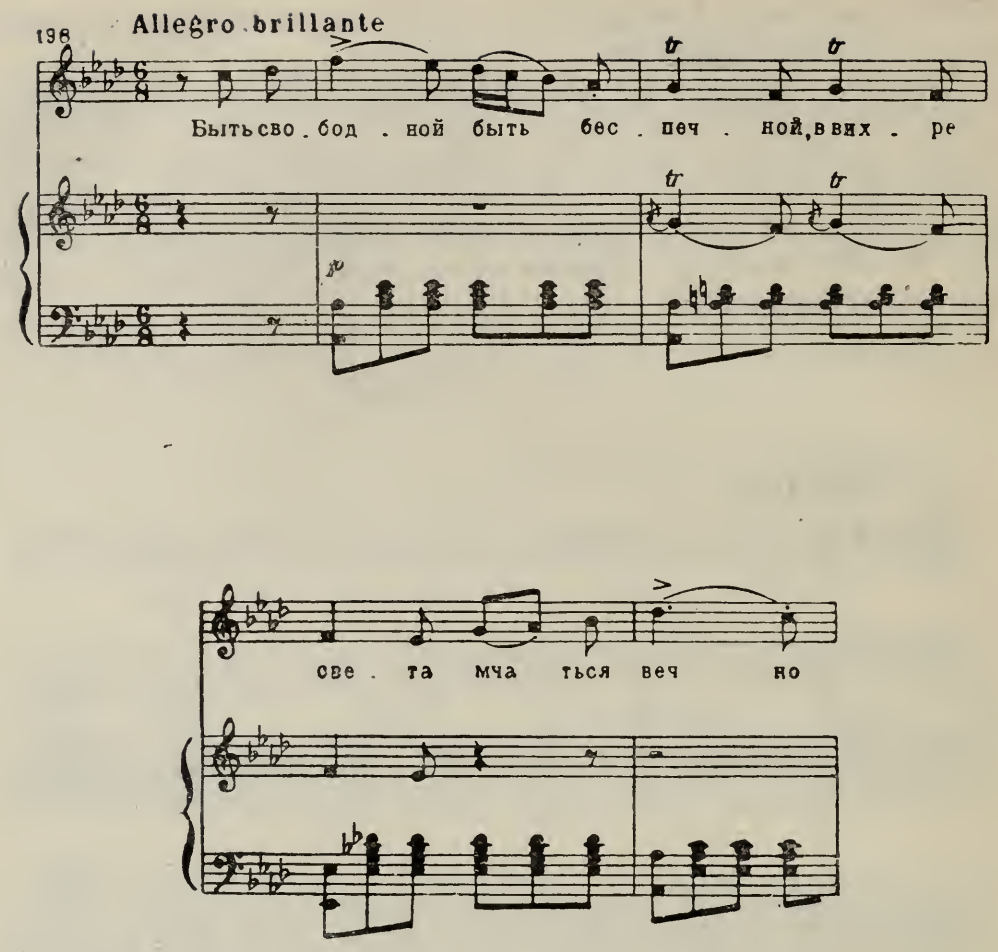

сча.стье, сча.стье уз - нал я свет.ло . е, сча.стье сча.стье люб.ви.

Виолетта дразнит Альфреда. Ее игривая беззаботность выражена в легких фиоритурах.

Альфред продолжает свои страстные признания во время возобновляющихся танцев. Постепенно гости расходятся. Уходит и Альфред. Виолетта остается одна. Слова Альфреда запали ей глубоко в душу. Начинается большая ария Виолетты. «Не ты ли мне в тиши ночной в сладких мечтах являлся?» Нежная мелодия первой части арии напоминает медленный, меланхолический вальс:



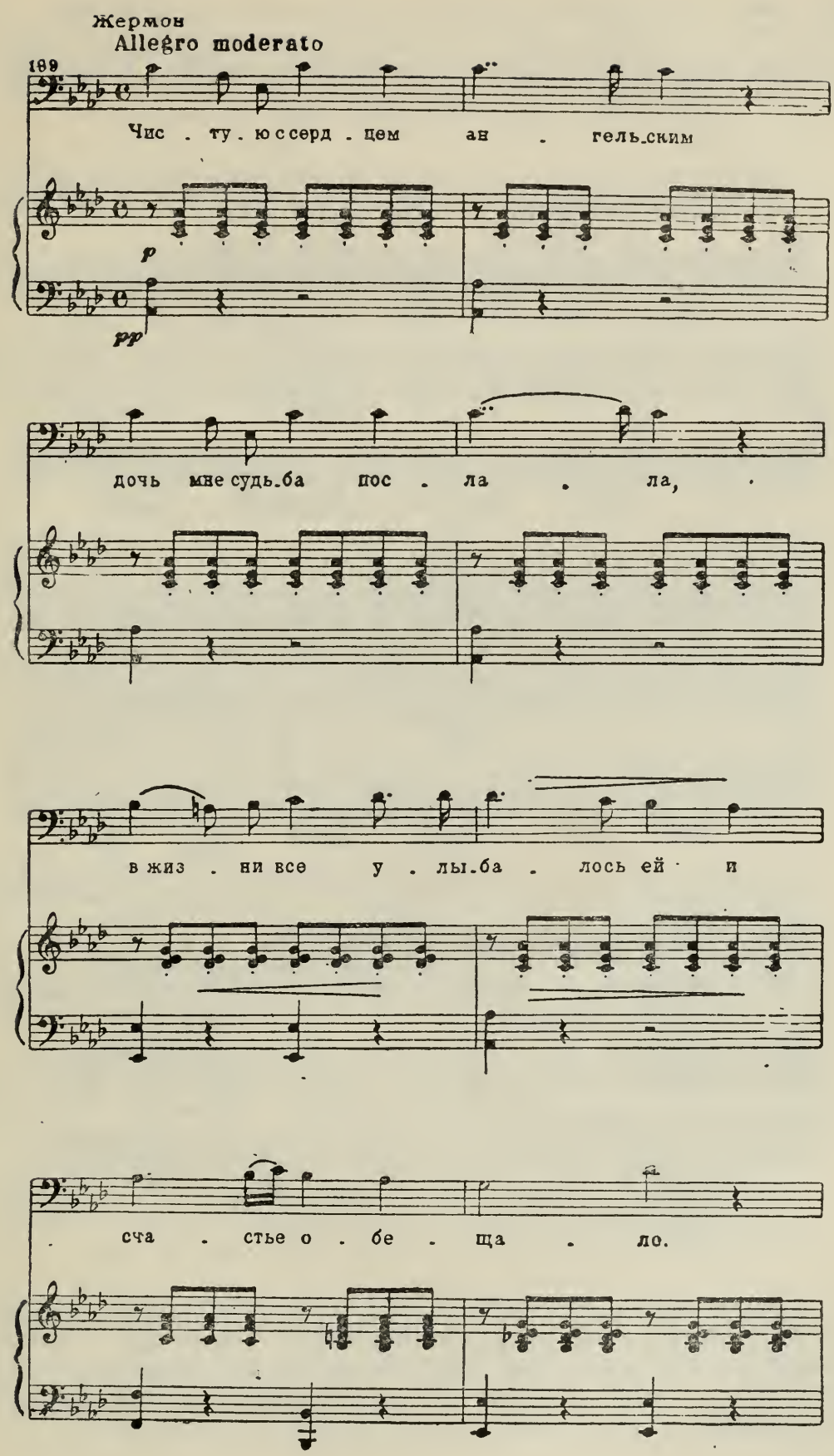
Тут же Виолетта повторяет страстную, светлую мелодию любви, которую ей только что пел Альфред, открывая свое чувство (см. пример 196). Но нет, говорит Виолетта, все это пустые мечты. Веселье и беззаботная жизнь — ее удел; нужно «быть свободной, быть беспечной, в вихре света мчаться вечно». Здесь музыка приобретает характер живого, блестящего вальса, раскрывающего образ легкомысленной куртизанки, жизнь которой — сплошной праздник. Легкие колоратуры способствуют созданию такого образа:



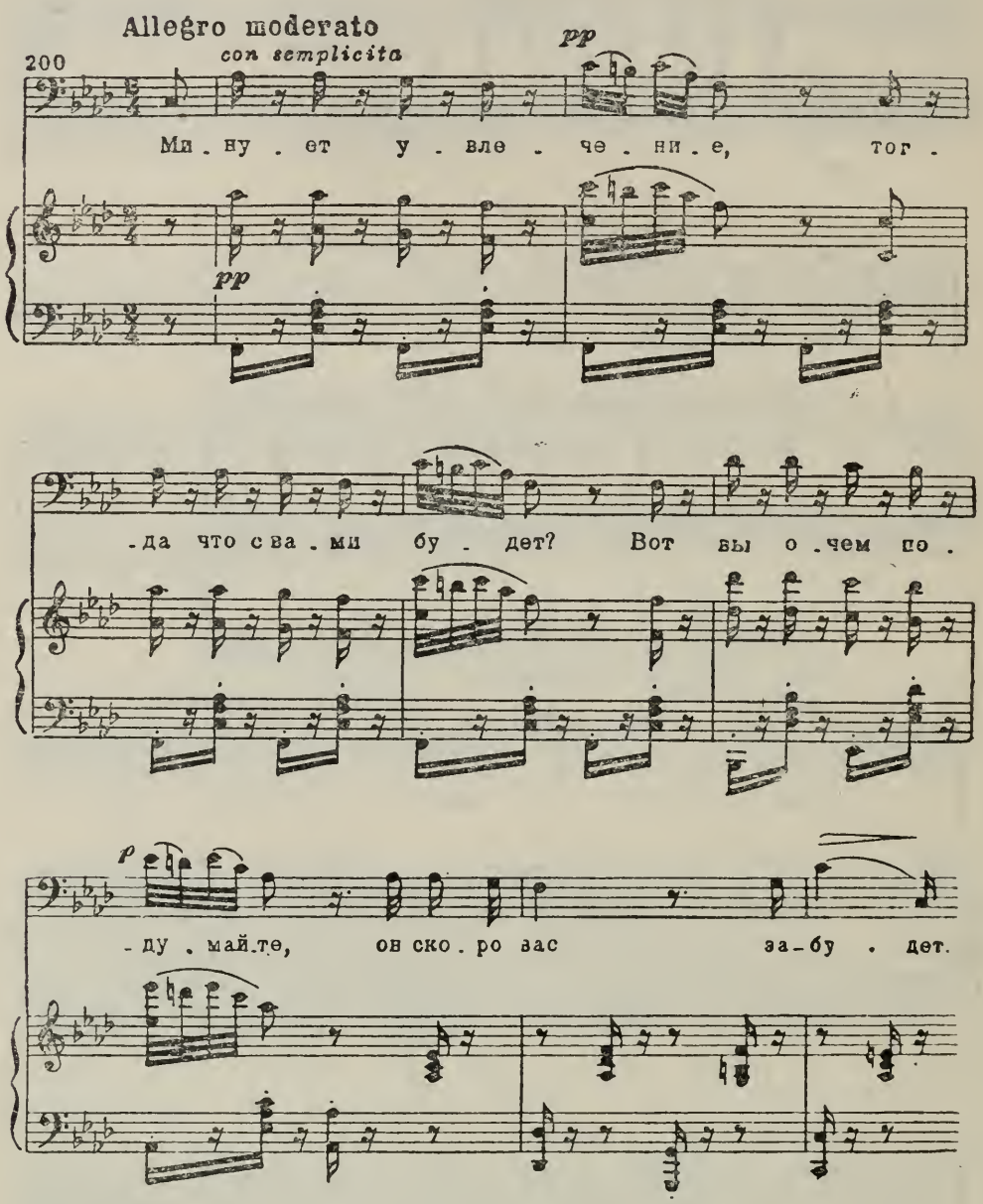
Во время арии издали доносится голос Альфреда, повторяющего любовную мелодию. Игриво-беззаботный вальс Виолетты сочетается с нежной, страстной мелодией любви Альфреда.

Второе действие — первая картина. Дачный дом близ Парижа, где живут уже три месяца Виолетта и Альфред. Центральное по значению место в этой картине занимает большая сцена Виолетты и Жермона, убеждающего ее расстаться с Альфредом. Это — яркий образец дуэта, перерастающего в большую драматическую сцену, где моменты речитативно-декламационные перемежаются с ариозно-мелодическим пением. Каждый собеседник имеет свою индивидуальную рельефную музыкальную характеристику: проникновенные, то взволнованные, то нежные, искренние и задушевные мелодии Виолетты контрастируют с мелодиями Жермона, в которых чувствуется притворное участие.

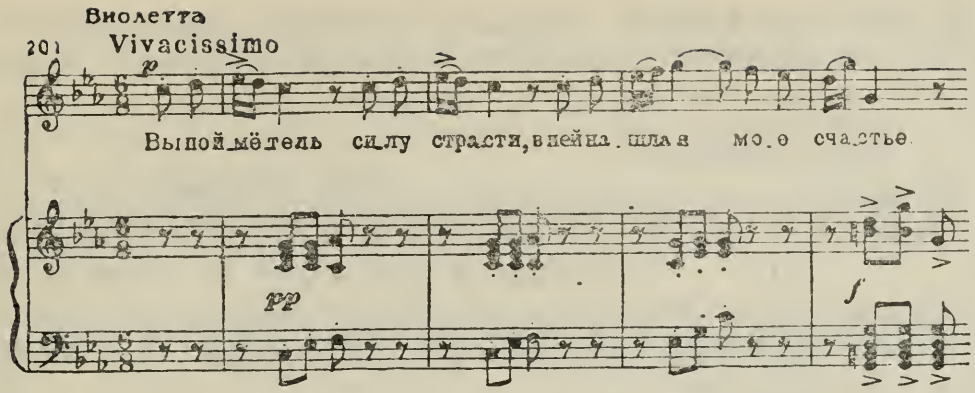
Тепло и нежно говорит Жермон о своей любимой дочери, браку которой мешает связь Альфреда с Виолеттой:


Жермон
Allegro moderato
189
Чис . ту . ю с серд . цем ан . гель_ским
p
pp
дочь мне судь_ба пос . ла . ла,
в жиз . ни все у . лы_ба . лось ей и
. сча . стье о . бе . ща . ло.

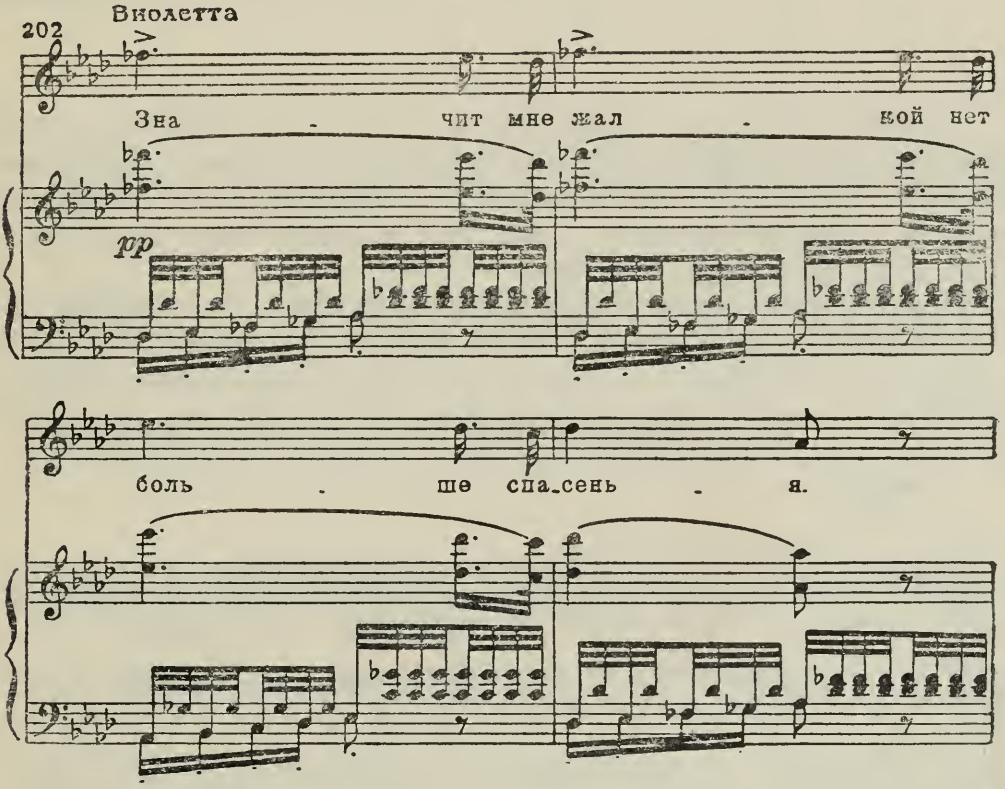
Но там, где Жермон пытается убедить Виолетту в том, что Альфред ее забудет, когда пройдет увлеченье; что он говорит это все, желая ей счастья, — музыка его выдает. В ней чувствуется неискренность, фальшь его речей:



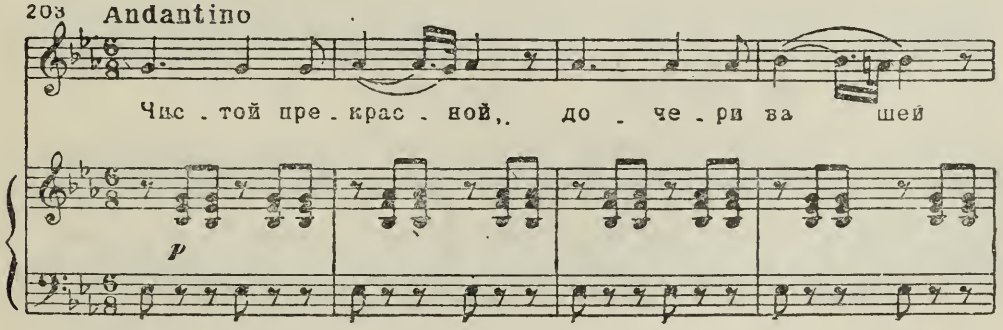
Совсем другой характер имеет партия Виолетты. Сколько душевного волнения там, где она говорит о своей страсти к Альфреду, о том, что ей лучше умереть, чем расстаться с Альфредом:



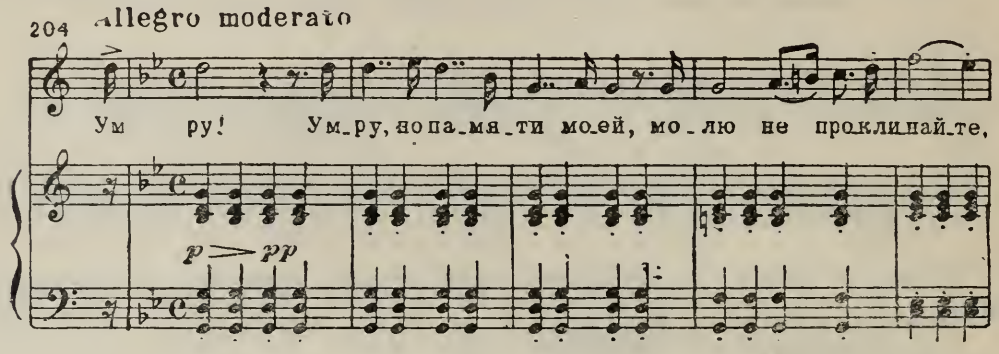
А сколько тоски в этой исключительно простой и грустной мелодии:



Сколько душевной чистоты там, где Виолетта выражает готовность принести в жертву свое счастье ради счастья дочери Жермона:

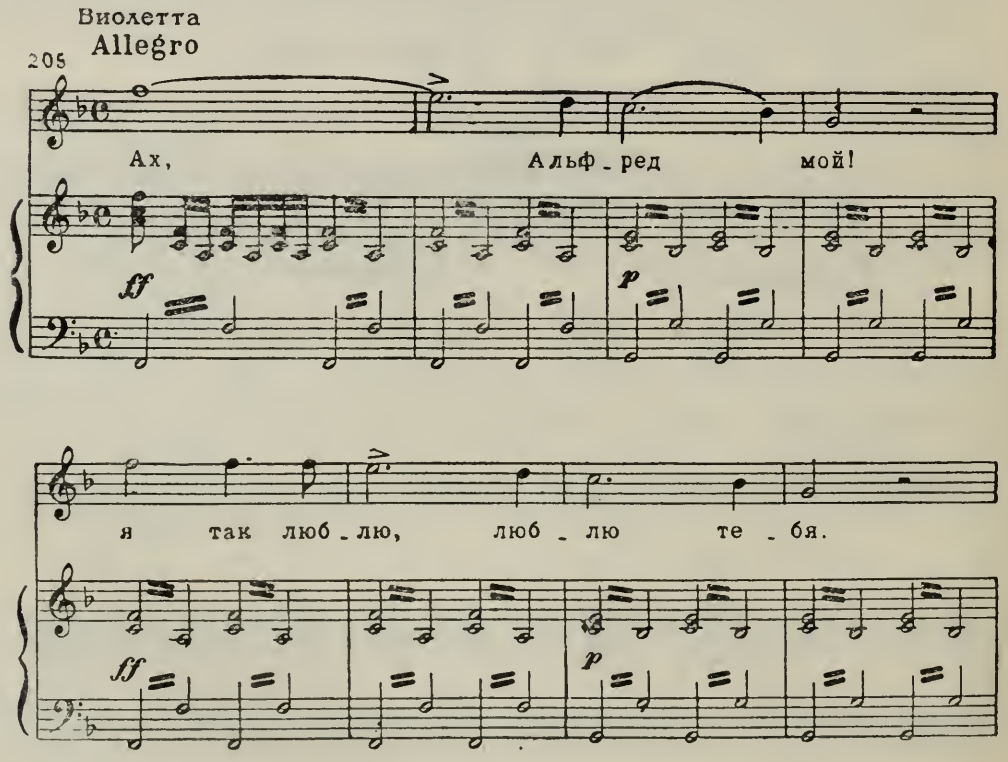


В последнем разделе сцены, в ее быстром темпе, пунктирном ритме выражена решимость Виолетты отказаться от своего счастья:



Следует обратить внимание на то, как изменился музыкальный образ Виолетты по сравнению с первым действием: игривая и веселая беззаботность уступила место проникновенной, глубокой человечности под воздействием охватившего ее душу большого чувства.

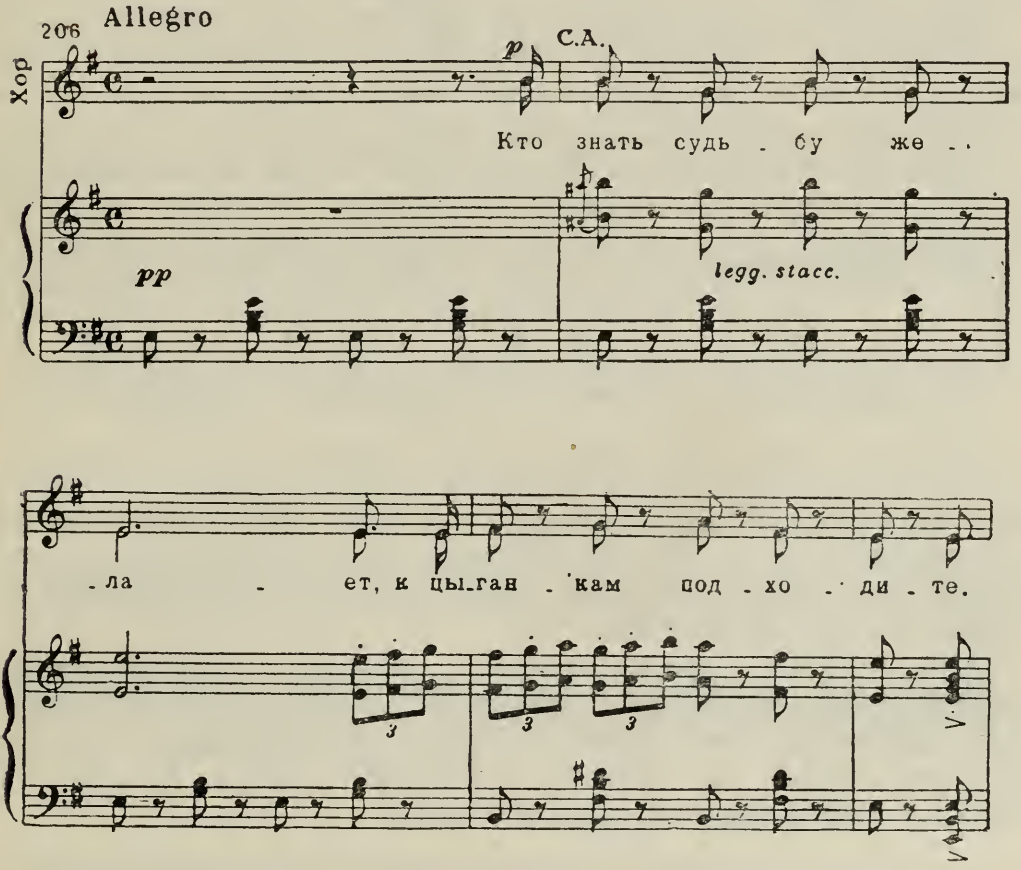
Происходит короткая встреча Виолетты с только что вернувшимся Альфредом. Зная, что она покидает его, но не говоря ему об этом, она изливает свое пламенное чувство в любовной мелодии, достигающей горячности, силы и страсти:



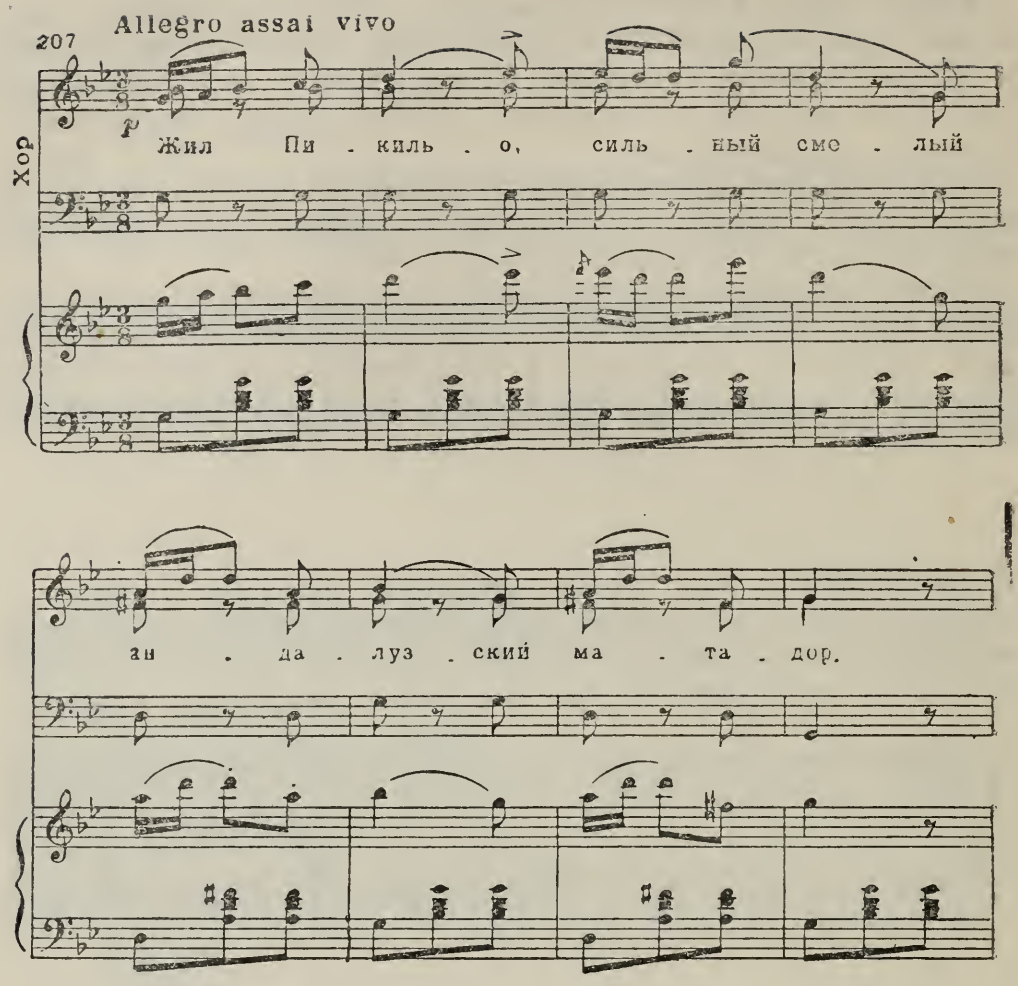
После ухода Виолетты Альфред, читая ее записку, узнает весь ужас правды. Он — в отчаянии. В это время является Жорж Жермон, который (в знаменитой арии «Ты забыл свой край родной») пытается убедить сына забыть горе и вернуться в родной дом.

Занятый тяжелыми мыслями, Альфред не слышит увещеваний отца. Увидев на столе письмо Флоры, приглашающей Виолетту на бал, он бежит из дому.

Вторая картина. Бал у Флоры. Гости рассказывают друг другу под звуки веселой бальной музыки сенсационную новость: Виолетта рассталась с Альфредом и на бале будет с бароном. Начинается маскарадное представление — гадание цыганок:

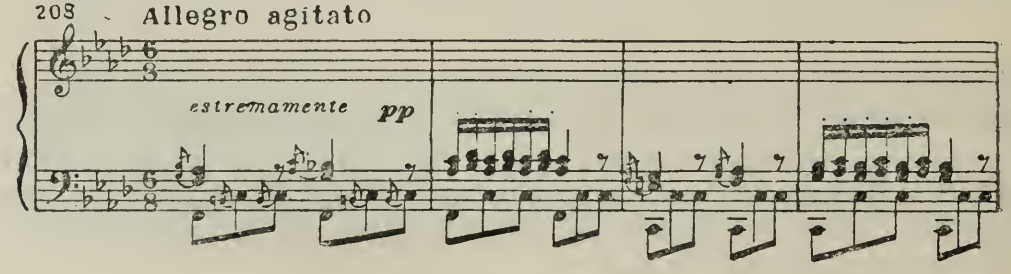


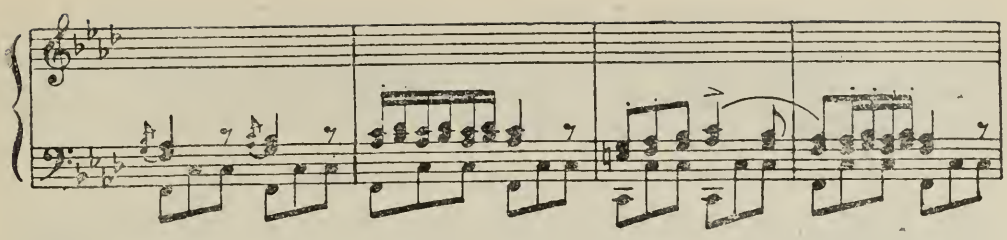
выступление испанских матадоров, рассказывающих в песне о храбром андалузском матадоре Пикильо, полюбившем молодую андалузку, которая обещала ему свою любовь при условии, если он сразит в цирке пять быков подряд. Песня эта носит характер вальса:



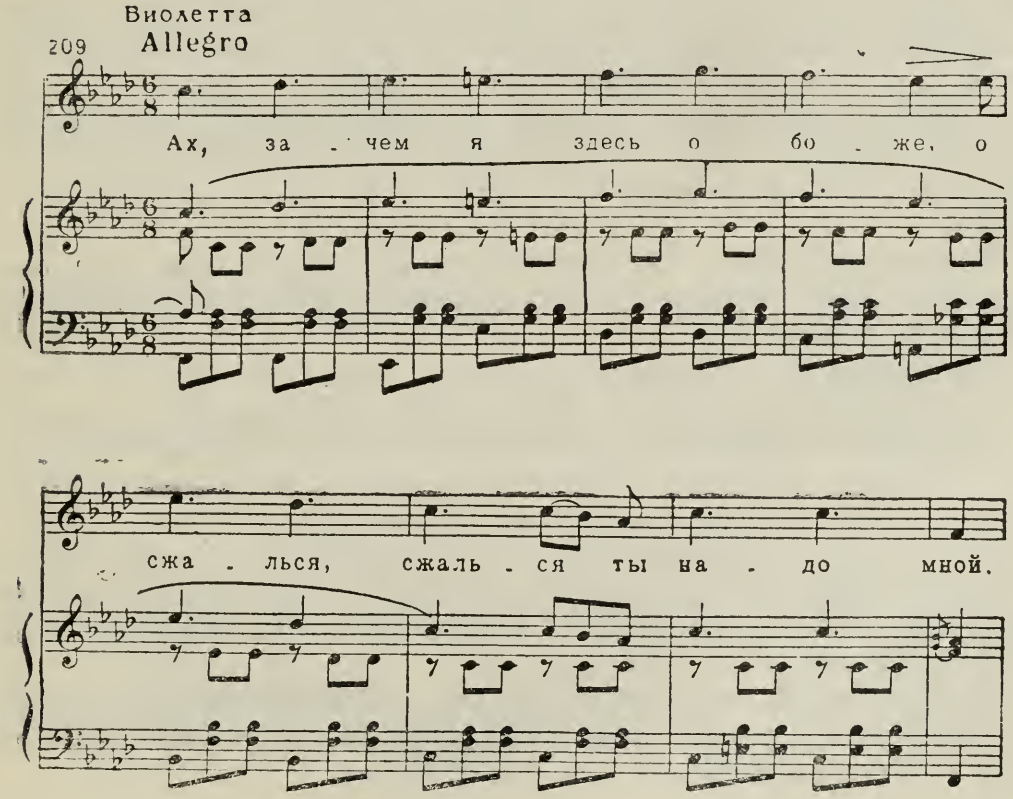
Все маскарадное представление является как бы временным отстранением от основной линии драмы, тем больше по контрасту подчеркивающим ту драматическую кульминацию, которой закончится действие.

Подготовкой драматического взрыва, ожидающегося столкновения Альфреда с Виолеттой, является игра в карты, где основная выразительная роль принадлежит оркестру. Музыка сцены, в которой происходит ссора Альфреда с бароном, опять-таки напоминает вальс:

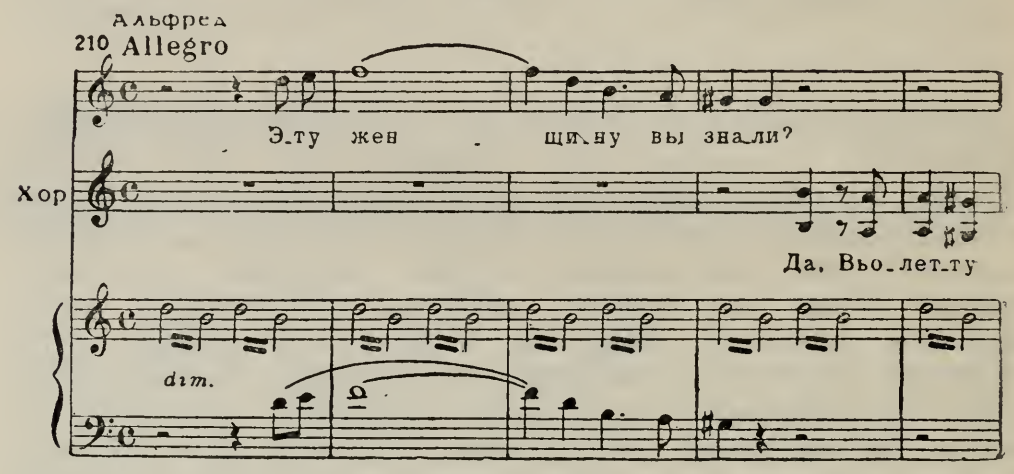




В отрывистости, стаккатности, в ритмическом пульсе, в форшлагах, в мелодическом строении есть нечто общее с вальсом из первого действия, что говорит о наличии тонких интонационных связей в опере. Но по существу, по образному значению эти две сцены глубоко различны, противоположны: вальс из первого действия подготовляет первое любовное признание Альфреда и Виолетты; игра в карты (Allegro agitato) подготовляет трагическую сцену публичного оскорбления Альфредом Виолетты. Поэтому в первом случае перед нами типично бальная, даже салонная музыка; во втором же случае музыка сумрачная, тревожная, вызывающая в слушателе чувство напряженного ожидания. «Темный» тембр виолончелей и фаготов, низкий регистр способствуют созданию сумрачного настроения. Этой музыке, непрерывно нагнетающей чувство тревоги, контрастируют жалобные, полные страдания фразы Виолетты:



В следующей сцене Альфреда с Виолеттой тревожная музыка в оркестре непосредственно подводит к драматической кульминации, во время которой Альфред вне себя от ярости бросает деньги к ногам Виолетты:



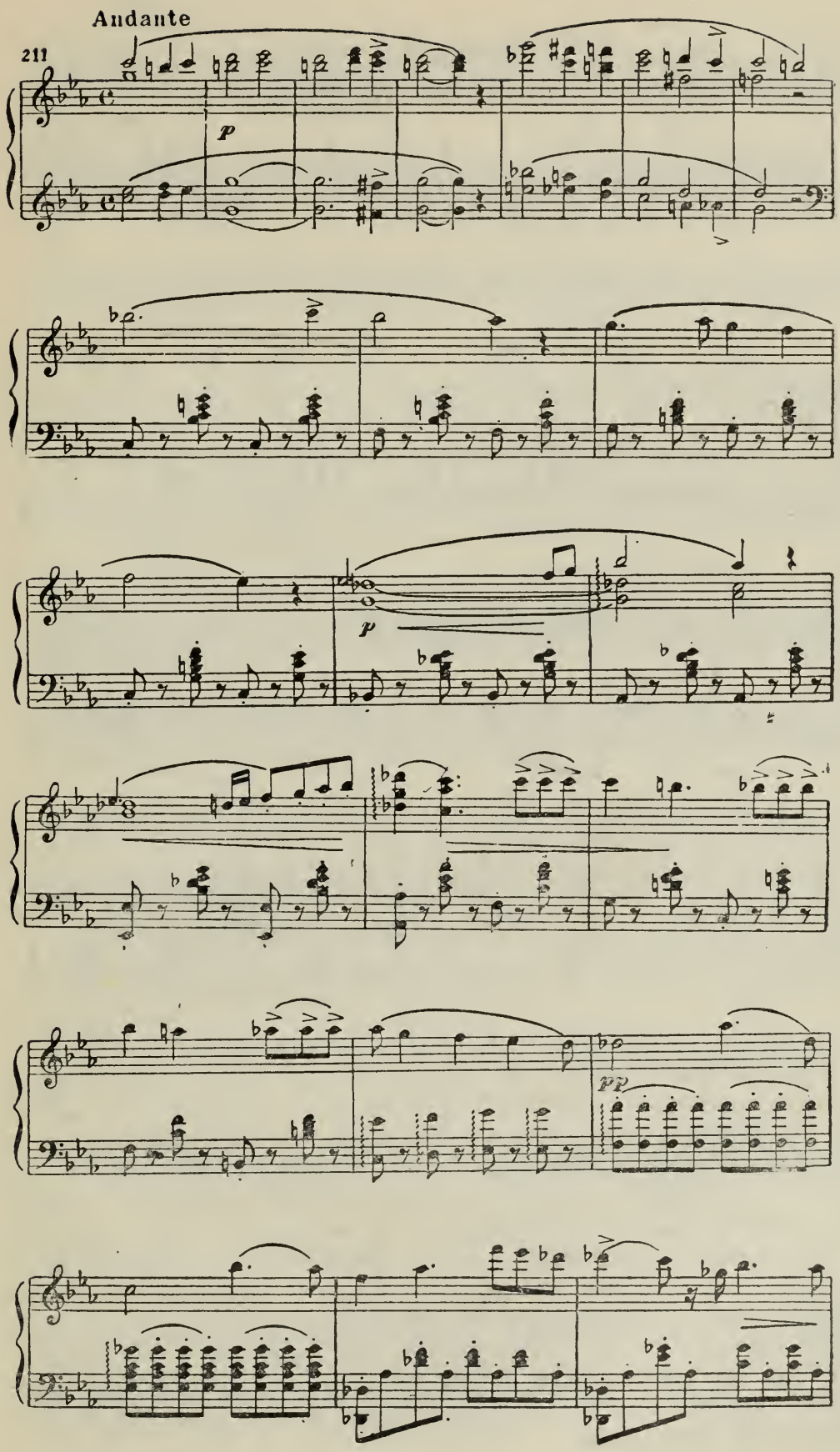
Второе действие заканчивается большим ансамблем, разряжающим напряженную атмосферу. Каждый из участников этого ансамбля выражает свои чувства, свое отношение к развернувшимся событиям: Жермон упрекает Альфреда за его поступок, Альфред раскаивается, Флора его успокаивает, Виолетта, придя в себя, говорит о своей любви и страданиях, гости также принимают участие в разыгравшейся истории. И все это соединяется в стройный ансамбль, принадлежащий к наиболее выразительным по музыке ансамблям в творчестве Верди.

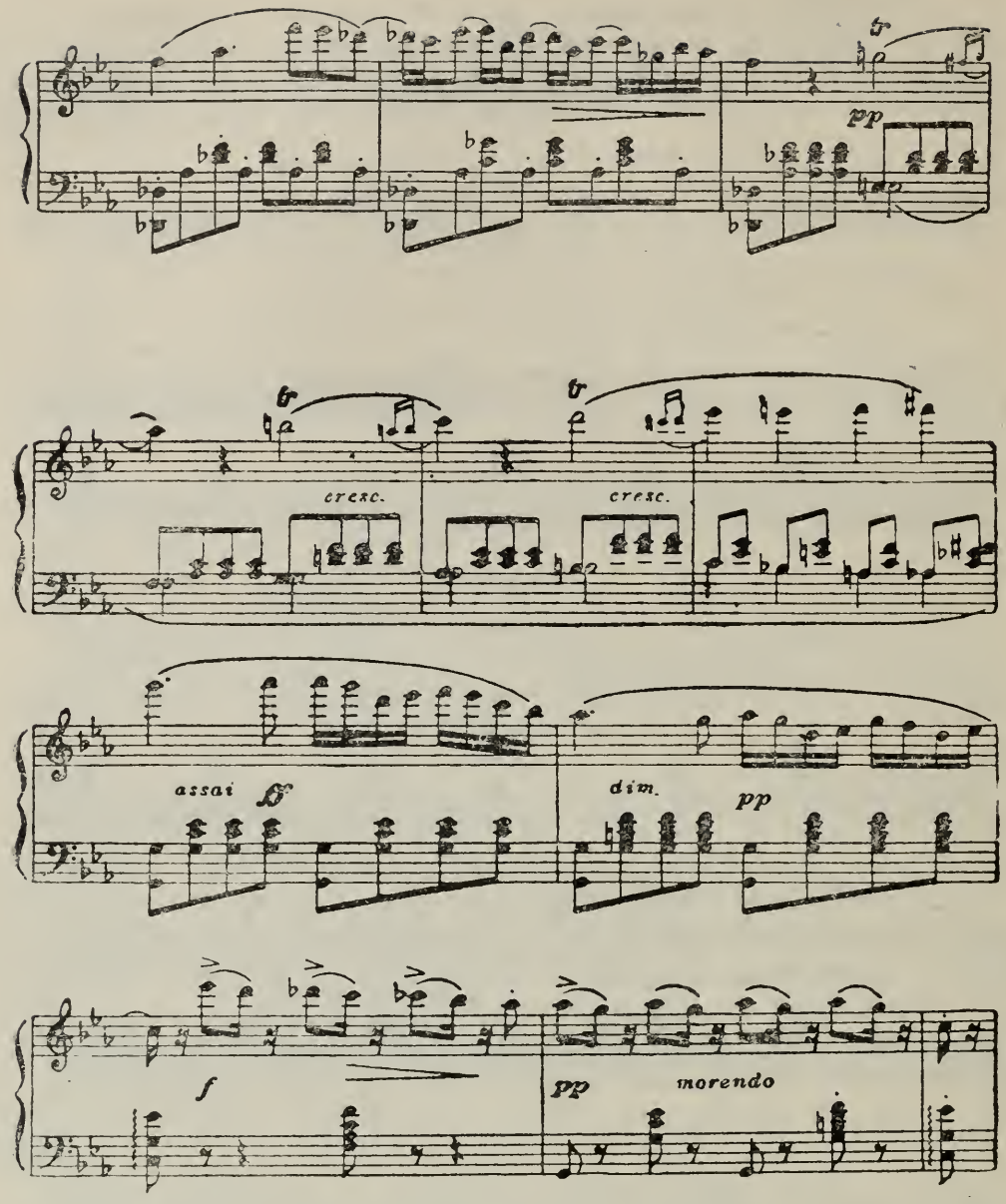
Третье действие. В своей спальне смертельно больная Виолетта спит. Вечер. Около Виолетты дремлет в кресле ее служанка Анина.

Оркестровое вступление вводит в душевный мир Виолетты — несчастной, страдающей молодой женщины.

В начале вступления необычайно мягко и прозрачно звучит музыка, которой открывается опера (см. пример 193). Скрипки поют удивительно проникновенную, глубоко западающую в душу мелодию, как бы собирающую в себе, обобщающую всю музыкальную характеристику Виолетты — ее нежность, любовь, страдания. Характерны ниспадающие, стонущие секундовые интонации.

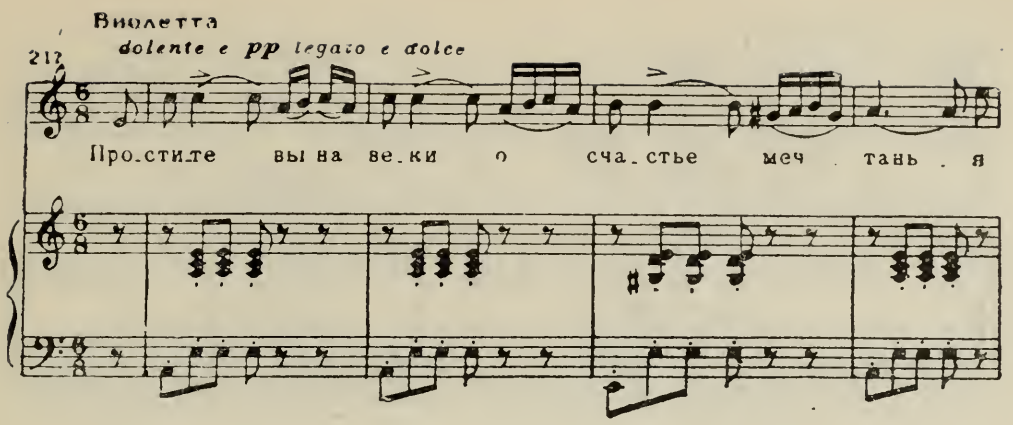
Это — образец ярко эмоциональной, «говорящей» мелодии, не требующей никаких слов и объяснений для того, чтобы понять и почувствовать, что в ней выражено:


Andante
211
p
p
ff

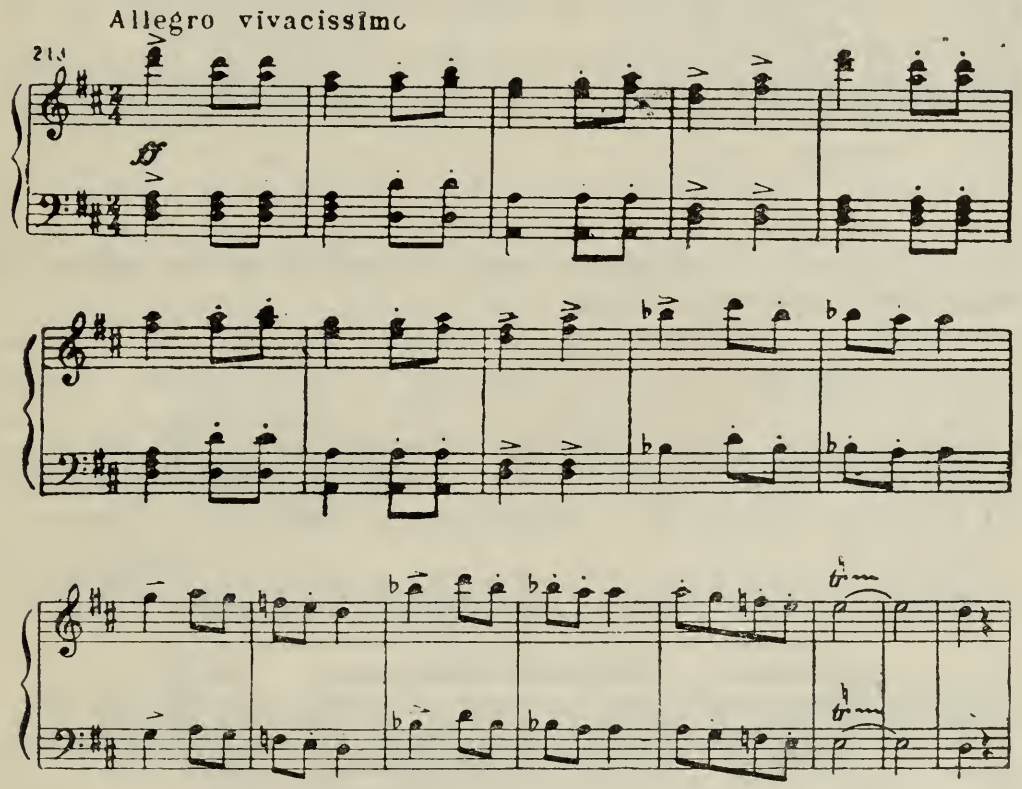


Фрагменты музыки вступления звучат и в первой сцене третьего действия — в сцене Виолетты с Аниной и с доктором. Виолетта читает письмо Жермона, из которого узнает о дуэли Альфреда с бароном и об отъезде Альфреда. В это время в оркестре трепетно и нежно звучит мелодия любви, как воспоминание о прошедших безвозвратно днях счастья.

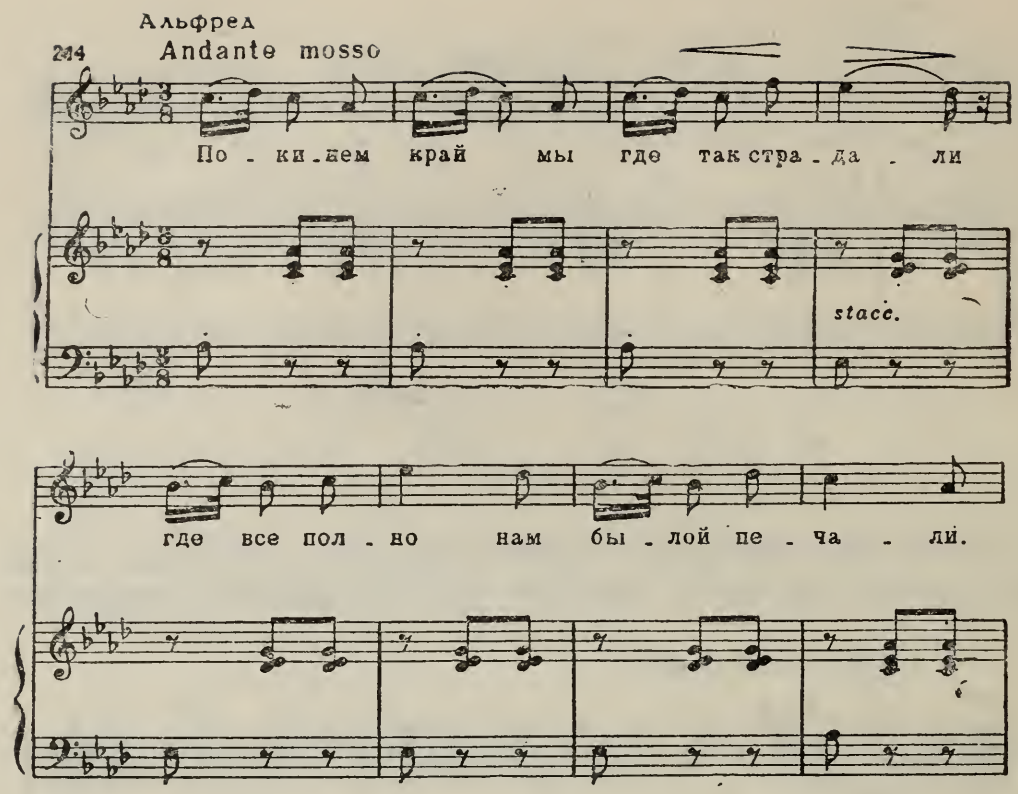
Предчувствуя близкий конец, Виолетта в последней арии прощается со своим счастьем и жизнью. В арии мы также слышим ритм и мелодическое движение вальса; но сколько в этой музыке грусти, душевной тоски, сколько в ней страдания! Так на протяжении оперы вальсовость приобретает различное образно-смысловое содержание в соответствии с драматической ситуацией:



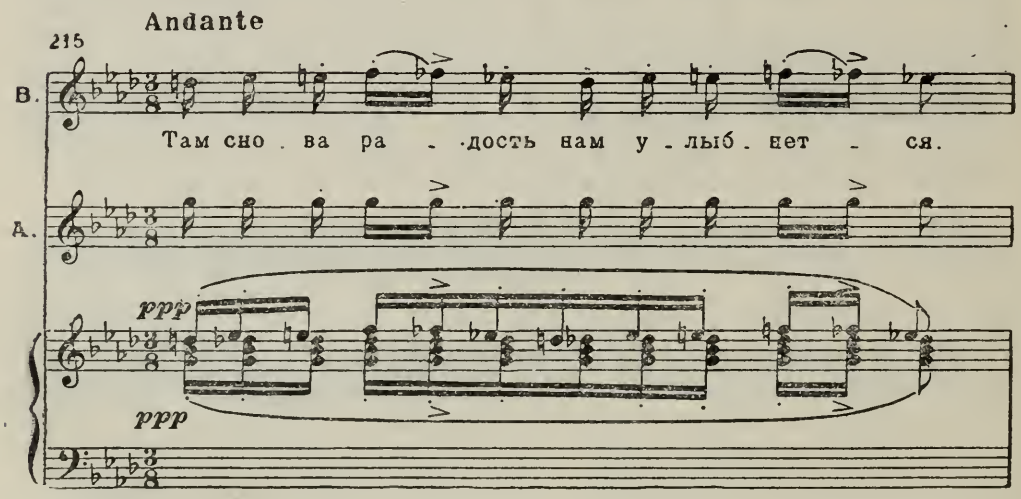
Резким контрастом в этой картине тихо угасающей молодой жизни врывается веселая музыка уличного карнавала:



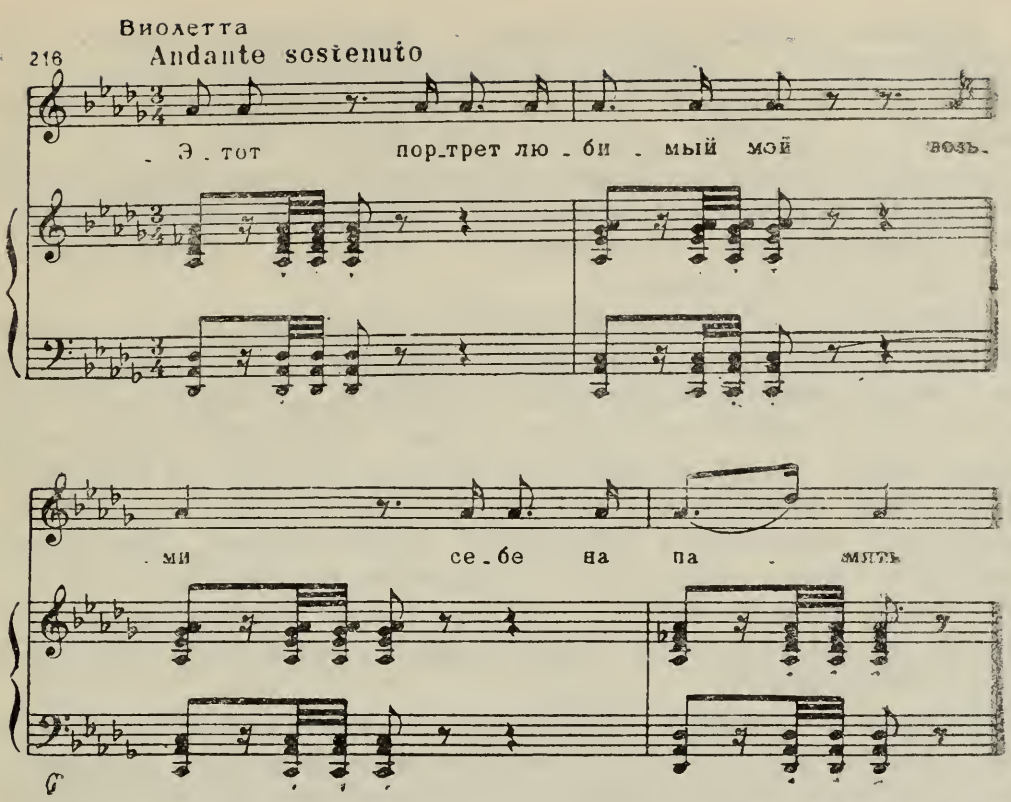
Неожиданный приезд Альфреда и встреча его с Виолеттой вызывают взаимную радость. Они мечтают об отъезде из Парижа и о счастливой жизни вдвоем в далеком краю. Дуэт Альфреда и Виолетты представляет собой нежную, светлую мелодию, снова в характере вальса:



Миг забвения в счастливом свидании обрисован характерными хроматическими ходами:



Силы покидают Виолетту. Виолетта дарит Альфреду свой портрет. Мрачные похоронные аккорды в оркестре сопровождают ее речитатив:



Вдруг Виолетте кажется, что ей становится хорошо и легко. Снова в оркестре на предельном pianissimo, в очень высоком регистре — будто издалека — звучит мелодия любви. Но быстро наступает трагическая развязка.

Таким образом, характерной особенностью «Травиаты» является то, что ее образы и драматические положения в музыке раскрываются и обогащаются через бытовые жанры; среди них наибольшее значение имеет жанр вальса, получающий глубоко психологическое значение и меняющий свой образно-эмоциональный смысл в соответствии с ходом драматического действия и душевным состоянием главной героини оперы.

«АИДА»

Опера Верди «Аида» написана на древнеегипетский сюжет. Либретто оперы принадлежит Гисланцони[1]. По театрально-постановочному стилю «Аида» — большая опера с массовыми сценами, с торжественными шествиями, с мощными ансамблями. Но «Аида» — не только декоративно-помпезная опера для блестящего, эффектного спектакля: в ней осуществлено органическое единство театрального стиля большой оперы и лирико-психологической драмы, получающей глубокое музыкальное воплощение.

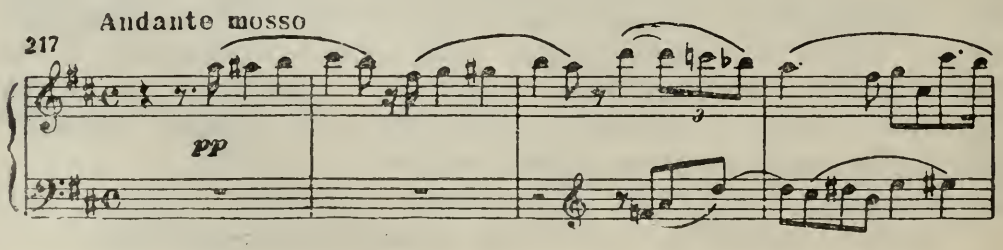
[1] Краткое изложение содержания оперы см. в приложении.

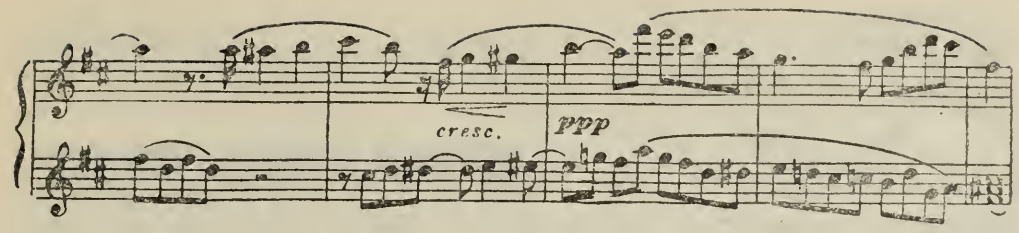
Музыка «Аиды», итальянская в своей основе, имеет в некоторых сценах и эпизодах восточный характер (пение и танец жриц во второй картине первого действия, отдельные моменты в третьем действии — на берегу Нила и др.), что сказывается прежде всего в области ладо-гармонической (звукоряд с двумя увеличенными секундами, мажор-минор). Эти ориентализмы определяются сюжетом, обстановкой и местом действия оперы.

Оркестр в «Аиде» чрезвычайно колоритен, богат и разнообразен в тембровом отношении. Он нигде не ограничивается только аккомпанирующей функцией, а всегда активно участвует в раскрытии драматических ситуаций и душевного мира героев. Если в операх Верди до 50-х годов вокальная сфера явно преобладает над инструментальной, то в «Аиде» достигнуто единство и равновесие между ними. Моментами оркестр «Аиды» поражает мастерством и тонкостью колорита: таково начало сцены на берегу Нила (третье действие), такова заключительная сцена оперы (предсмертный дуэт Аиды и Радамеса).

Оставаясь верным принципам реалистической музыкальной драматургии, Верди в «Аиде» обнаруживает значительный прогресс после «Риголетто» и «Травиаты», обогащая оперу новыми достижениями. Действие оперы развивается напряженно, динамично и состоит из больших драматических сцен, а не из отдельных замкнутых номеров (за исключением романса Радамеса в первом действии). Эта же тенденция наблюдается и в предшествующих операх Верди, но в «Аиде» она становится одним из ведущих музыкально-драматических принципов. Гармонический и полифонический язык становится богаче и тоньше, заметное значение приобретают лейтмотивы.

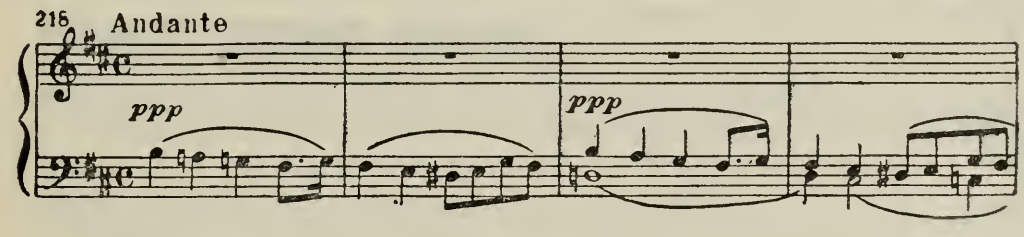
В опере ярко и рельефно противопоставлены друг другу два контрастных начала, заключающих в себе основной конфликт: светлый, чистый образ Аиды, с ее пламенной любовью, и суровый образ жрецов, воплощающих темную силу угнетения и деспотизма. Каждый из образов имеет свой чрезвычайно выразительный лейтмотив. На противопоставлении этих двух лейтмотивов основано вступление к опере, где дана экспозиция основного конфликта. Один из них — лейтмотив любви Аиды. Им начинается вступление:



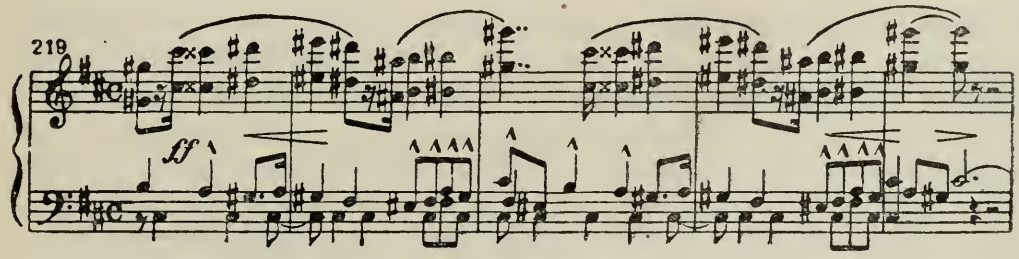


Мягкая, прозрачная звучность скрипок в высоком регистре, хроматизмы, тонкое контрапунктическое двухголосие, сочетание мажора и одноименного минора (см. третий такт) — придают музыке характер нежного томления.

Второй лейтмотив, звучащий во вступлении, характеризует суровых и непреклонных жрецов. Развивается он полифонически (имитационно):



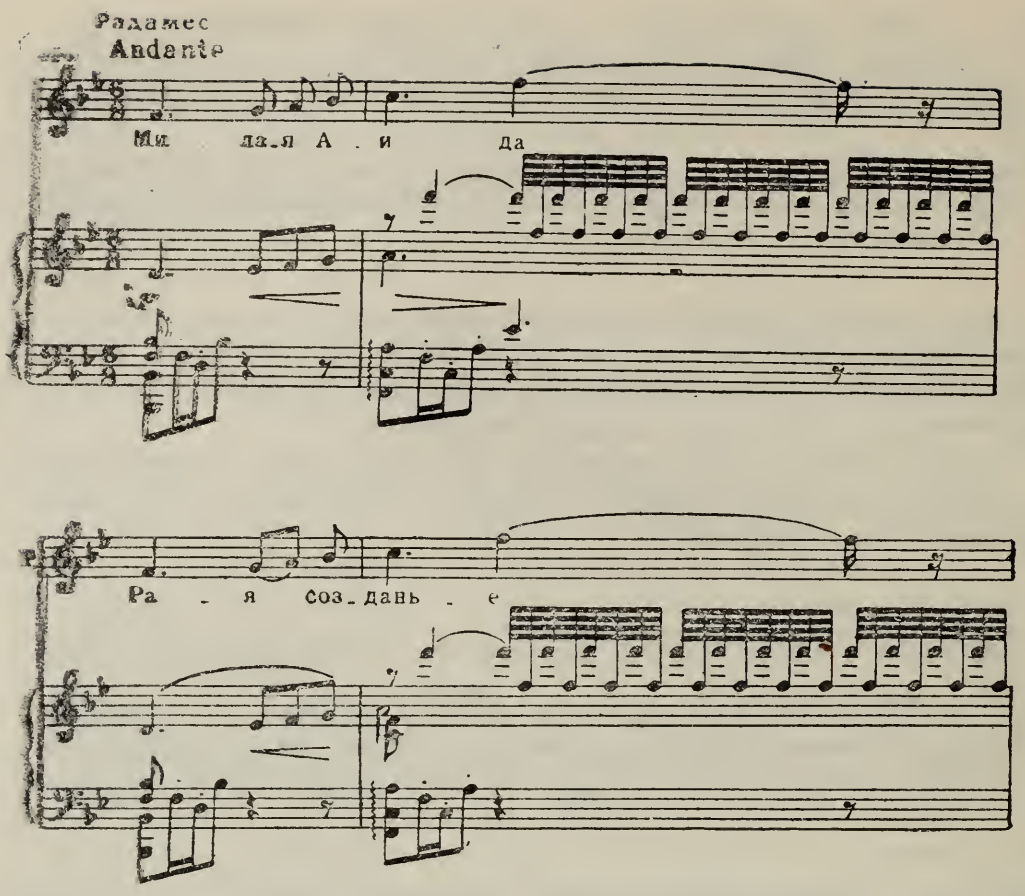
Интересно контрапунктическое сочетание обоих лейтмотивов — непосредственное столкновение двух враждебных сил:



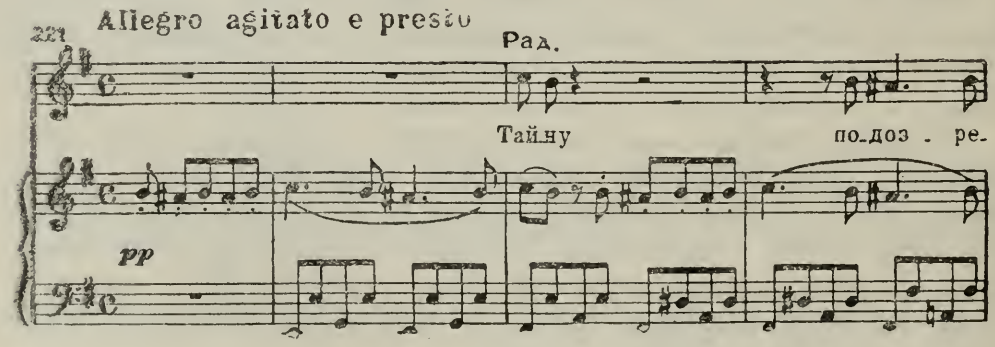
Заканчивается вступление утверждением и развитием лейтмотива любви Аиды.

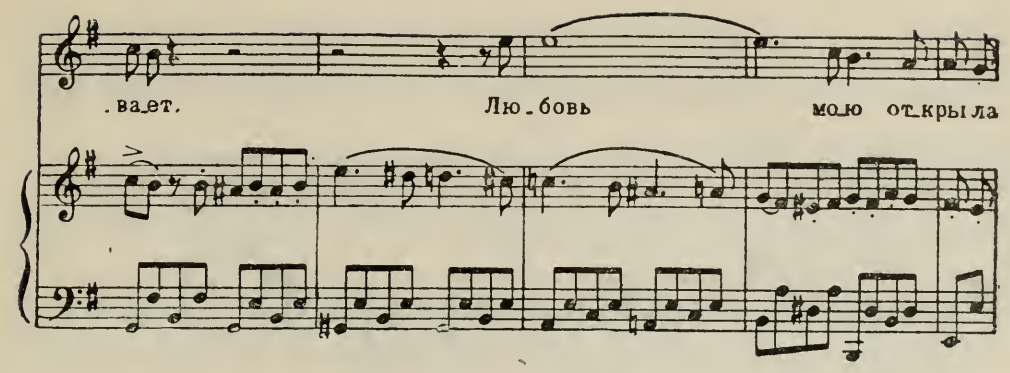
Вступление к опере является экспозицией ее основных, противостоящих друг другу образов, характеризующих враждебные силы; вместе с тем смысл вступления, как и оперы в целом, — в утверждении светлого начала любви.

Действие первое — первая картина. Дворец в Мемфисе. Главный жрец Рамфис объявляет Радамесу волю богини Изиды, которая указала египтянам, кто должен быть полководцем в войне с эфиопами. Радамес мечтает о славе полководца. Военного характера фанфары сопровождают его речитатив. О своей любви к Аиде он поет в знаменитом, полном страсти, романсе «Милая Аида»:



В оркестре звучит новая тема, сразу запоминающаяся благодаря мелодической яркости. Это — лейтмотив Амнерис, которая спрашивает Радамеса о причине его восторженного состояния. Радамес рассказывает ей о своем вещем сне, предсказавшем ему славу полководца. Но Амнерис подозревает другое: не влюблен ли он в ее рабыню, эфиопскую царевну Аиду? Появляется беспокойный тревожный лейтмотив, выражающий ревность Амнерис:



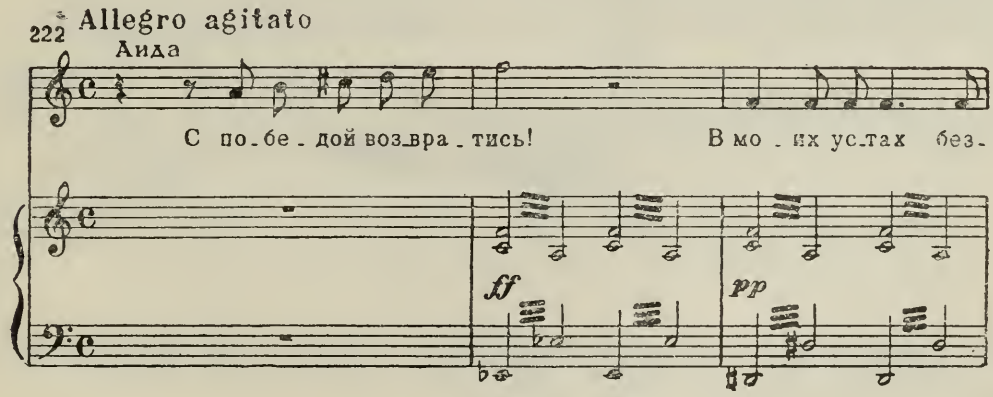


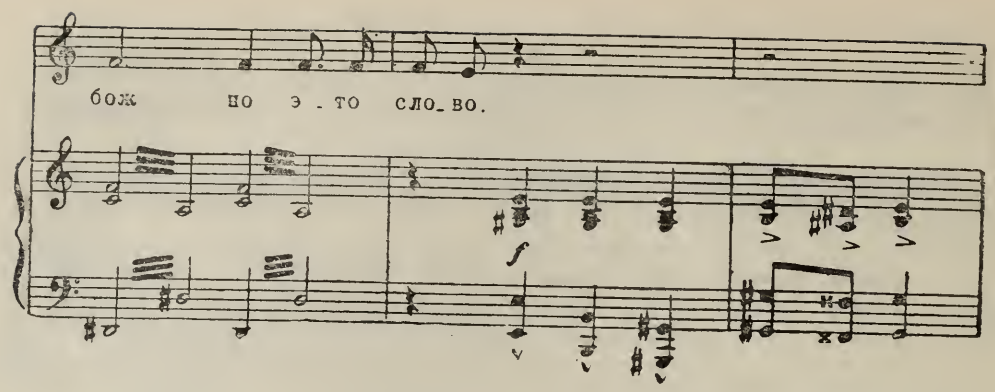
Хроматизмы, быстрый темп, непрерывно пульсирующий ритм передают душевное волнение.

Лейтмотив любви Аиды в оркестре возвещает ее появление. Амнерис следит за Радамесом и Аидой, пытается узнать у Аиды тайну ее любви. В этой сцене, представляющей собой трио (Аида, Амнерис и Радамес), основное значение приобретает беспокойный лейтмотив ревности Амнерис, получающий широкое развитие.

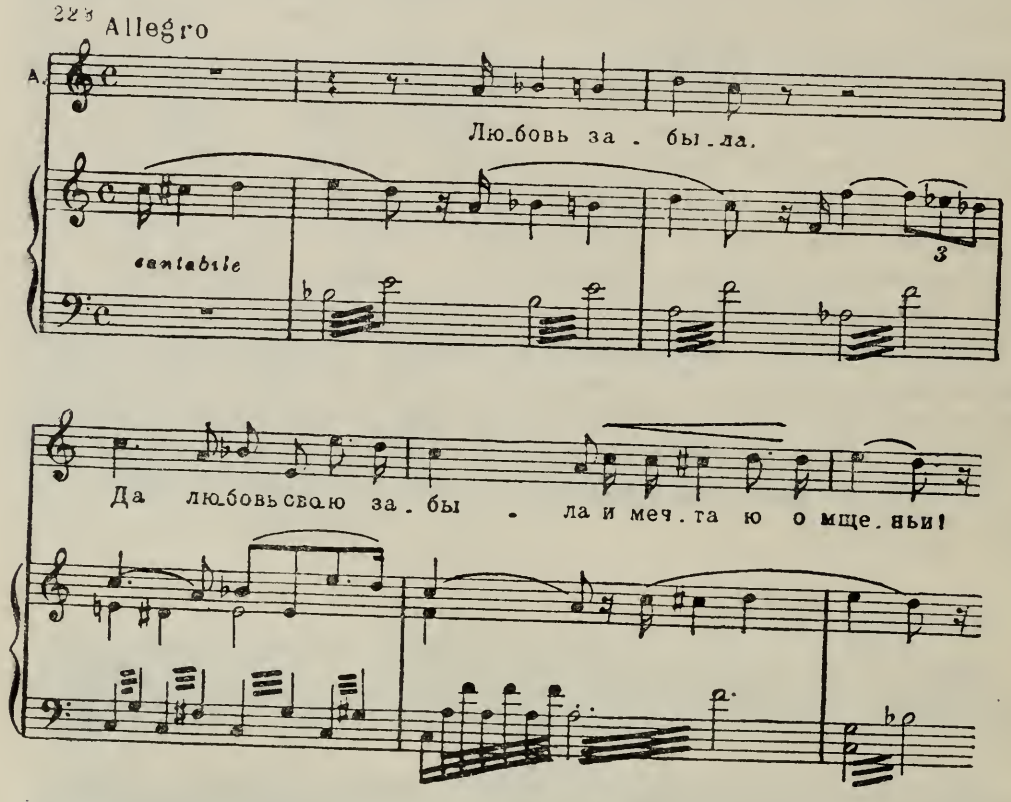
Фанфары сопровождают появление египетского царя, гвардии, жрецов, министров, военачальников. Гонец возвещает о нашествии эфиопов и о войне с ними. Царь объявляет волю Изиды: полководцем назначен Радамес. Под звуки торжественного марша собирается войско. «С победой возвратись», — напутствуют Амнерис и хор удаляющегося во главе войска Радамеса.

Аида остается одна. Она повторяет те же слова: «С победой возвратись». Но ее душа объята ужасом — победа Радамеса означает гибель ее родины. В выразительном речитативе передана борьба чувств Аиды — любовь к Радамесу и жгучая **боль за страдания** отца и родины в случае победы Радамеса:

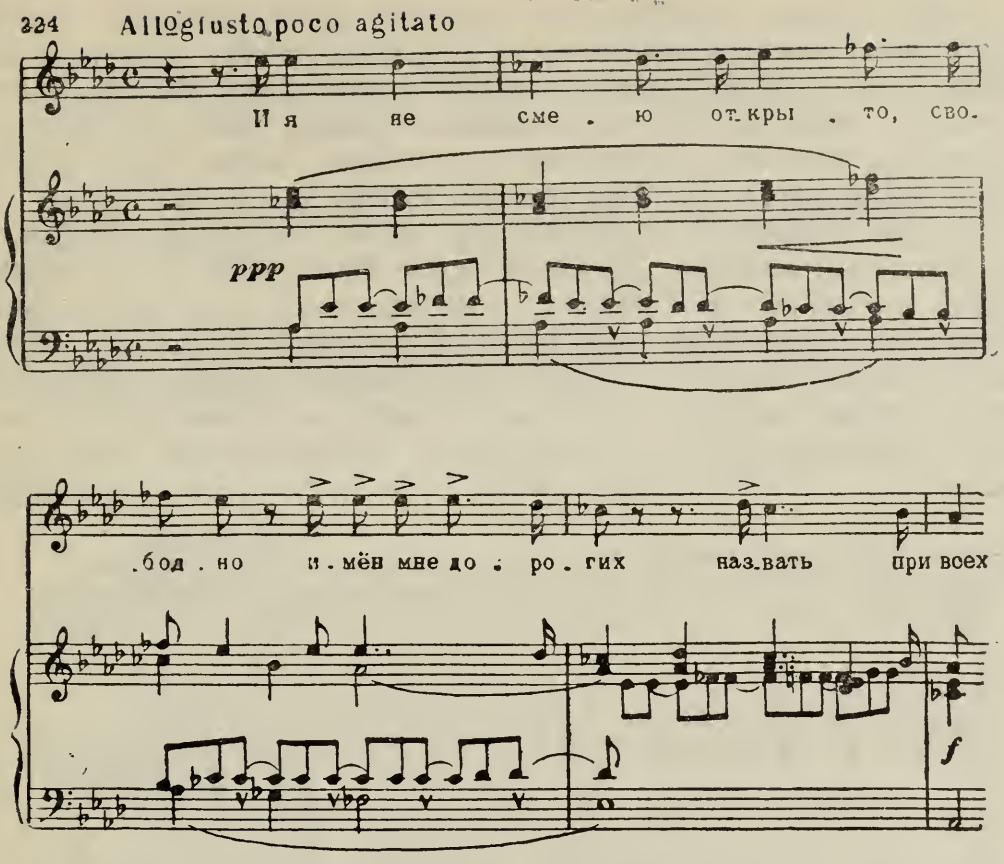




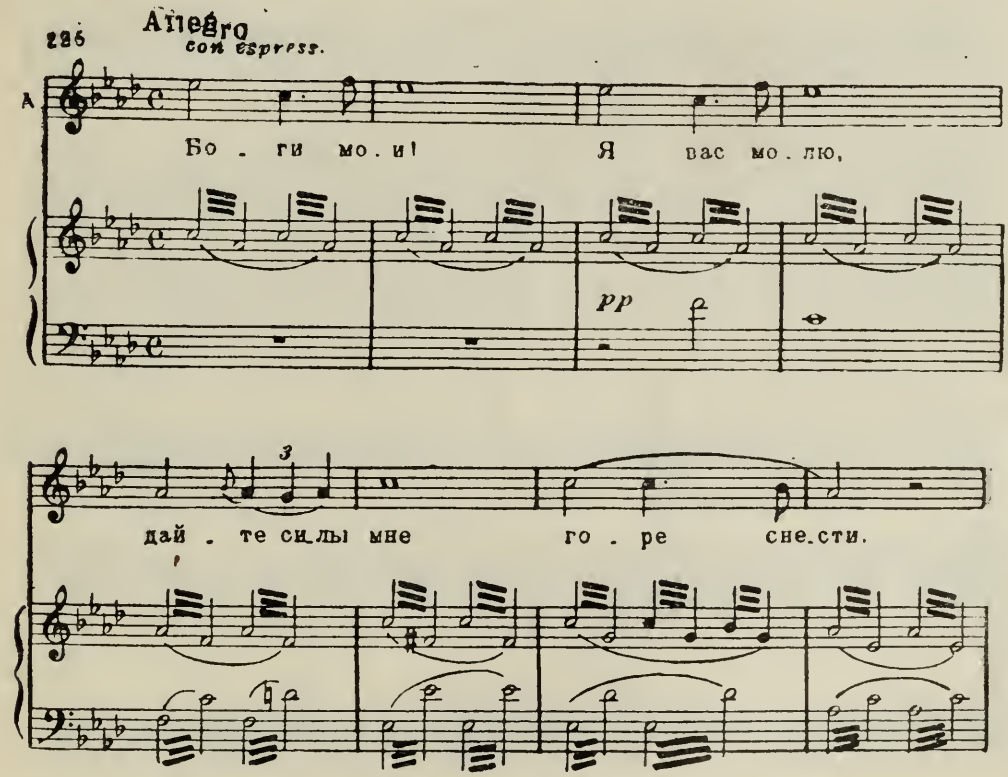
Она просит богов спасти ее родину, и тут же ей становится страшно: ведь она любит Радамеса. В это время в оркестре и в вокальной партии Аиды снова звучит лейтмотив ее любви:



Аиде дороги оба — отец и Радамес, а они враги. Волнение и нежность выражены в этой музыке:

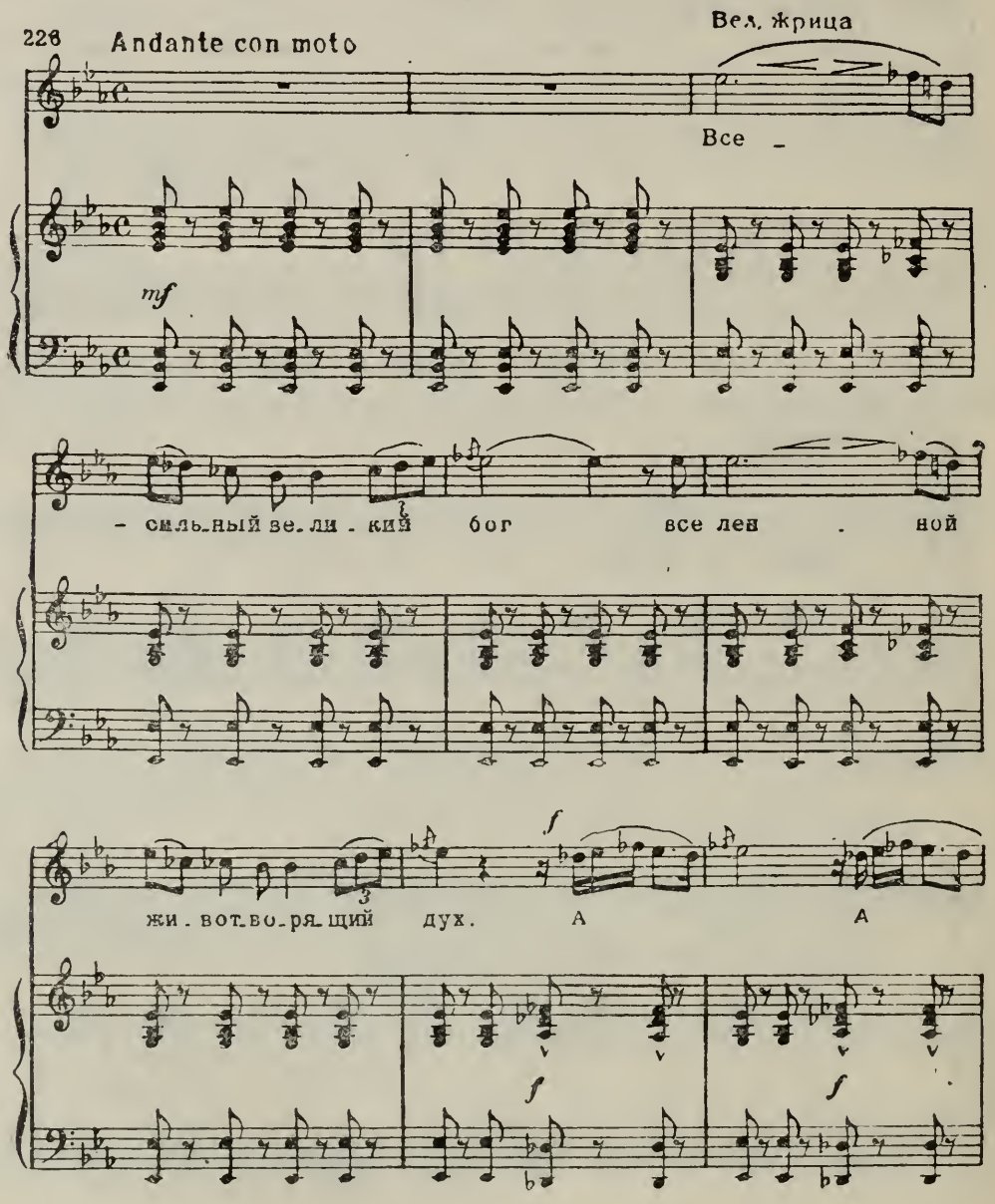


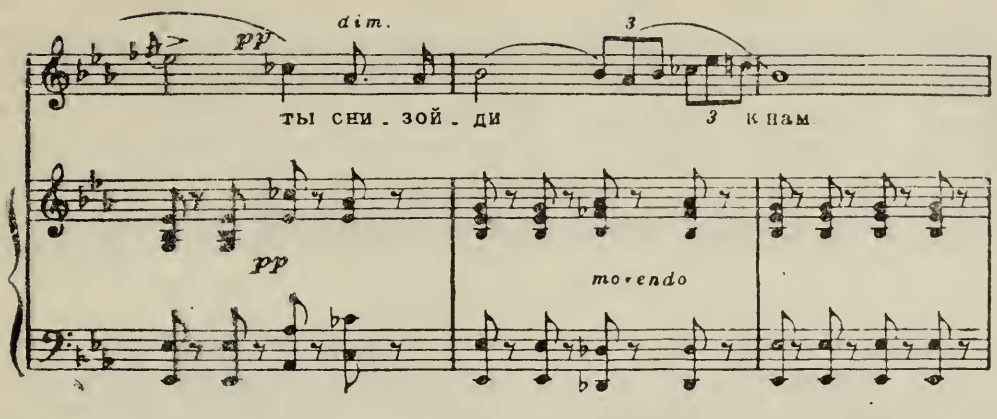
В мелодии, полной страстной мольбы, Аида просит богов послать ей силы снести свое горе:



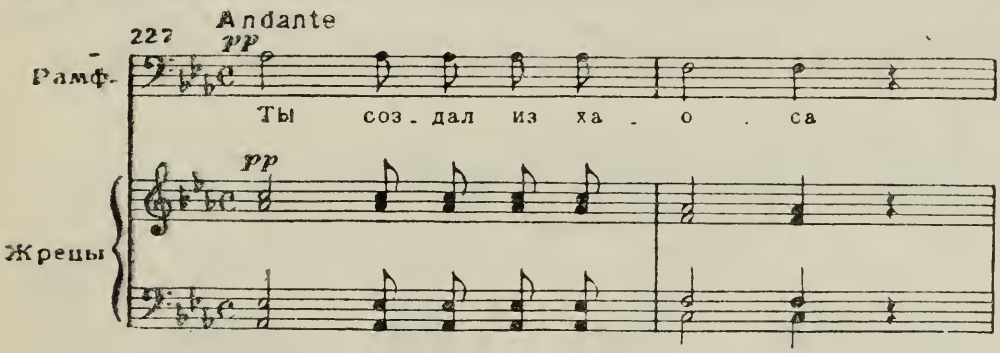
Ария Аиды приобретает значение драматической сцены благодаря смене чувств в ней, благодаря тому, что она не заключена в рамки определенной формальной схемы, а построена свободно; иными словами, музыка гибко следует за текстом и развитием душевного состояния Аиды. Характерно, что сам Верди эту арию назвал «сценой».

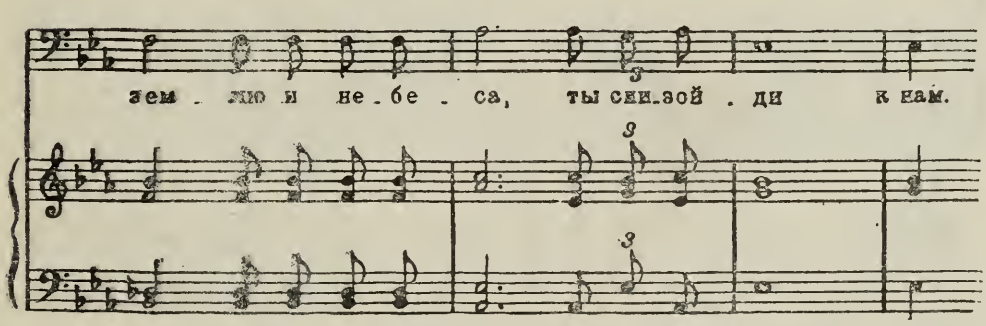
Вторая картина. Внутренность храма Вулкана. Главная жрица и хор возносят моление богу Фта. Молитва чрезвычайно колоритна по музыке и заключает в себе черты ориентализма благодаря своеобразной ладовой структуре: вторая и шестая низкая ступени в ми-бемоль мажоре, интервал уменьшенной терции, постоянный упор на один и тот же звук; арфообразный аккомпанемент воспроизводит игру на лютнях:



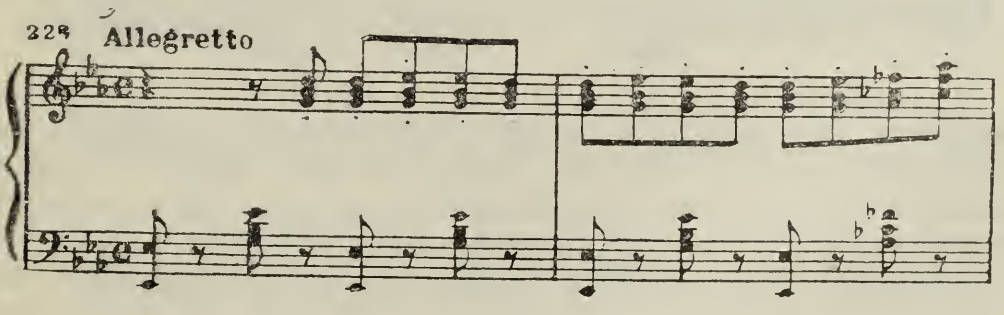


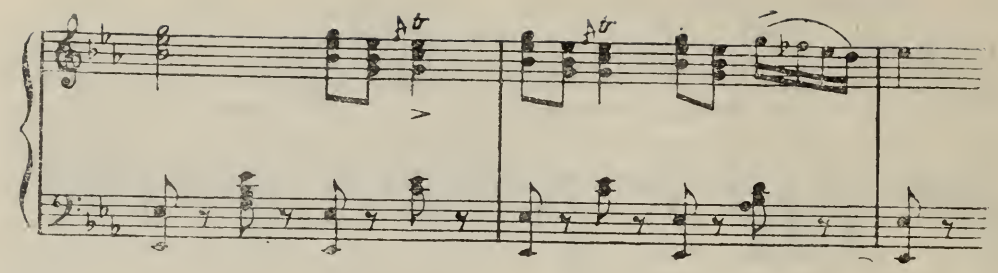
Молитве жрицы отвечает строгий хорал жрецов:





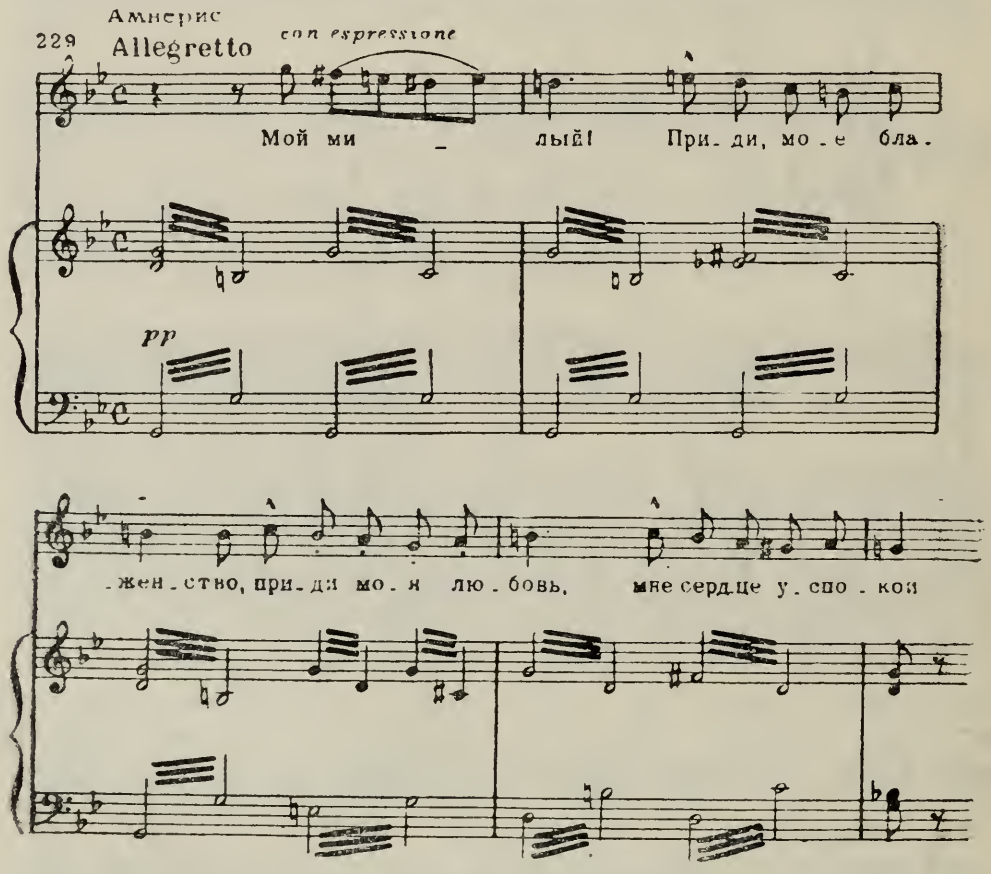
Следующий священный танец жриц музыкально-стилистически тесно связан с молитвой, являясь как бы ее продолжением, в нем сохраняется та же ладовая основа:





Вся сцена в храме носит название «сцены посвящения»: над головой Радамеса жрецы разворачивают серебряное покрывало, вручают ему священный меч и вверяют участь Египта.

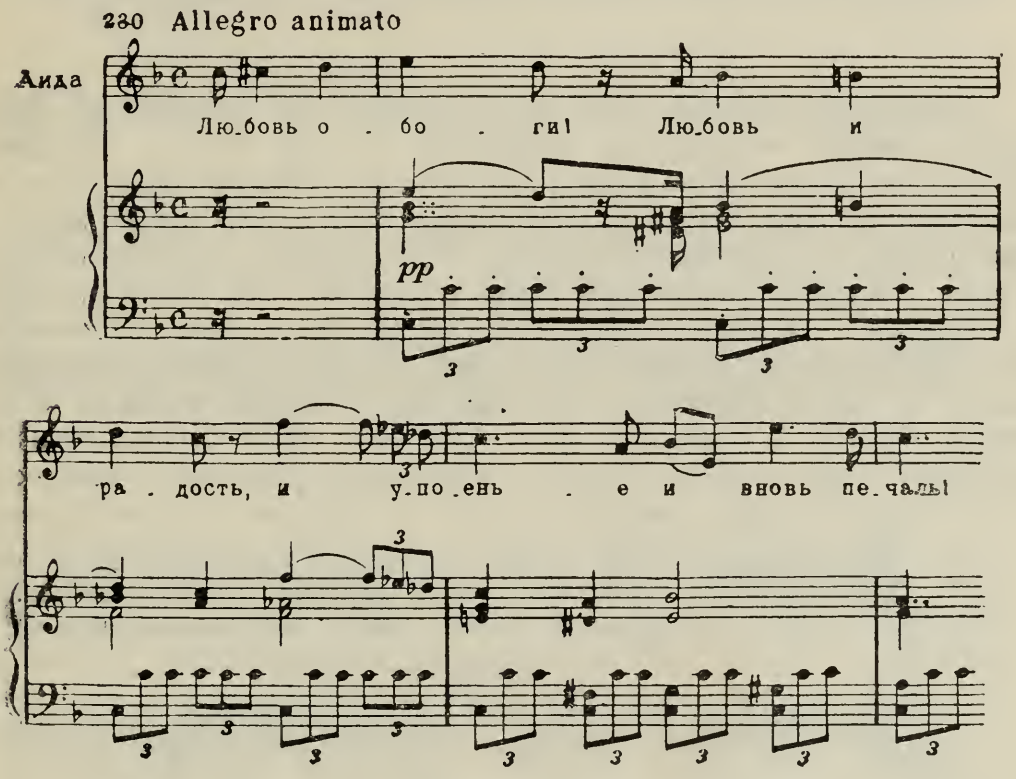
Второе действие — первая картина. Покои Амнерис. Она окружена одевающими ее рабынями и мавританскими невольниками. В торжественной песне хор рабынь поет славу победителю. Амнерис страстно призывает своего любимого:



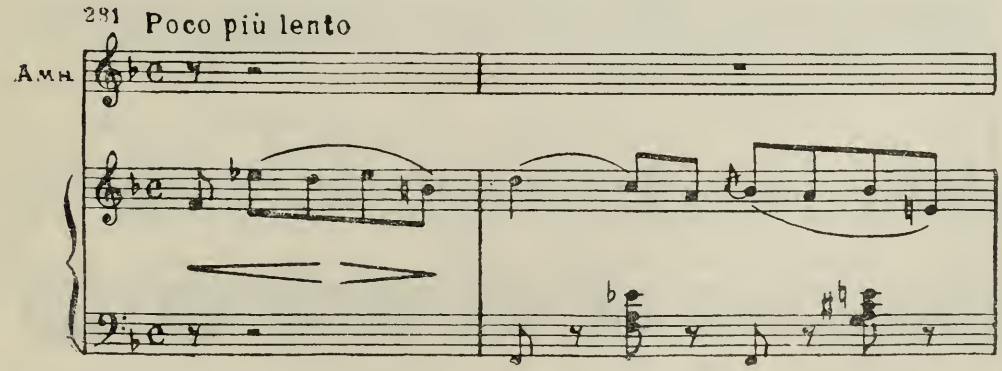
Чеканная маршеобразность хора контрастирует с лирической любовной песней Амнерис. Переключение минора в одноименный мажор создает своеобразный колорит. Чтобы развлечь Амнерис, маленькие мавританские рабы затевают танец.

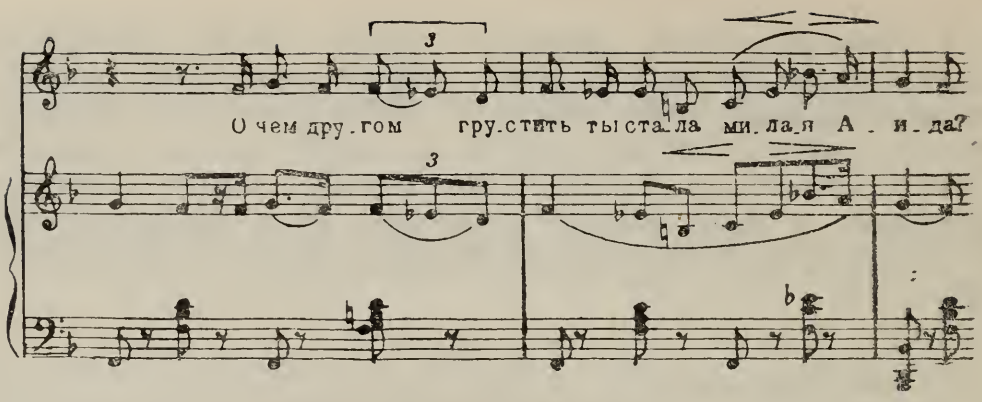
Услышав приближение Аиды, Амнерис отправляет рабынь и остается одна в ожидании соперницы. Глухо и мрач-

но в оркестре звучит лейтмотив любви Аиды. Начинается большая сцена Аиды и Амнерис. Амнерис выражает притворное участие Аиде, чтобы войти к ней в доверие и вырвать роковую тайну; она говорит ей о любви, которая должна принести исцеление измученному сердцу. Слово «любовь» возбуждает в Аиде большое волнение. В ее вокальной партии порывисто и страстно в быстром темпе звучит мотив любви:

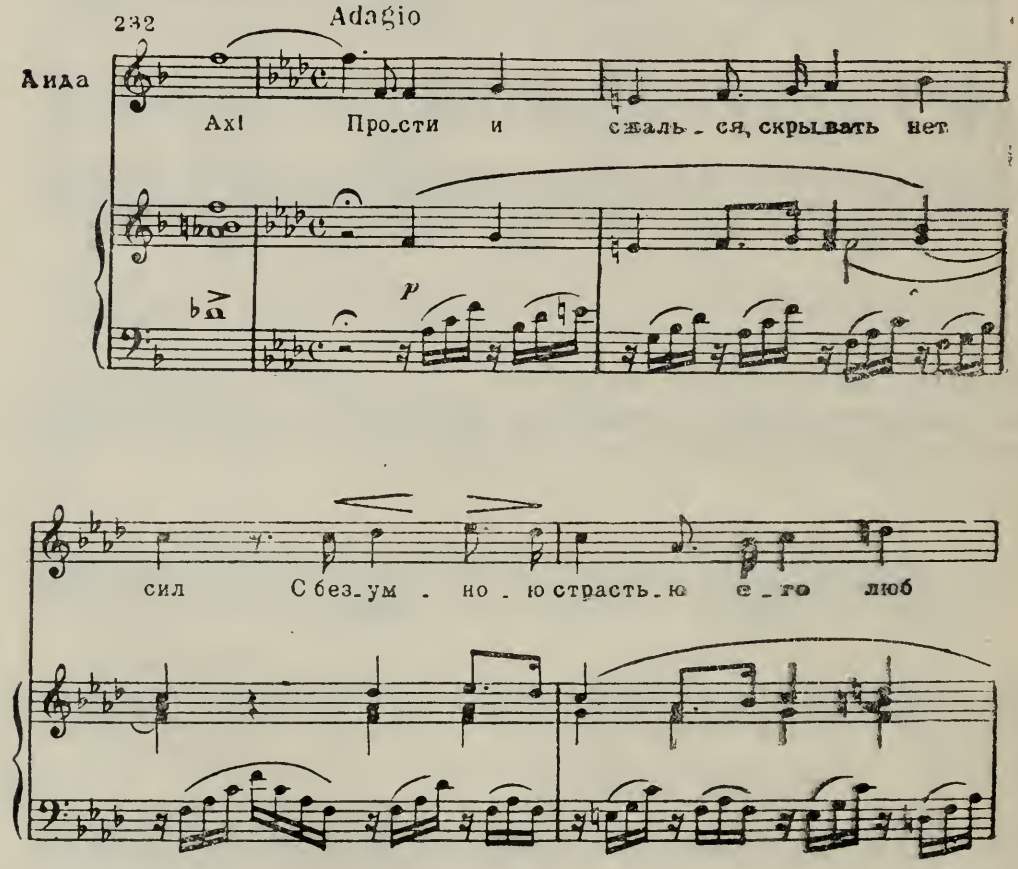


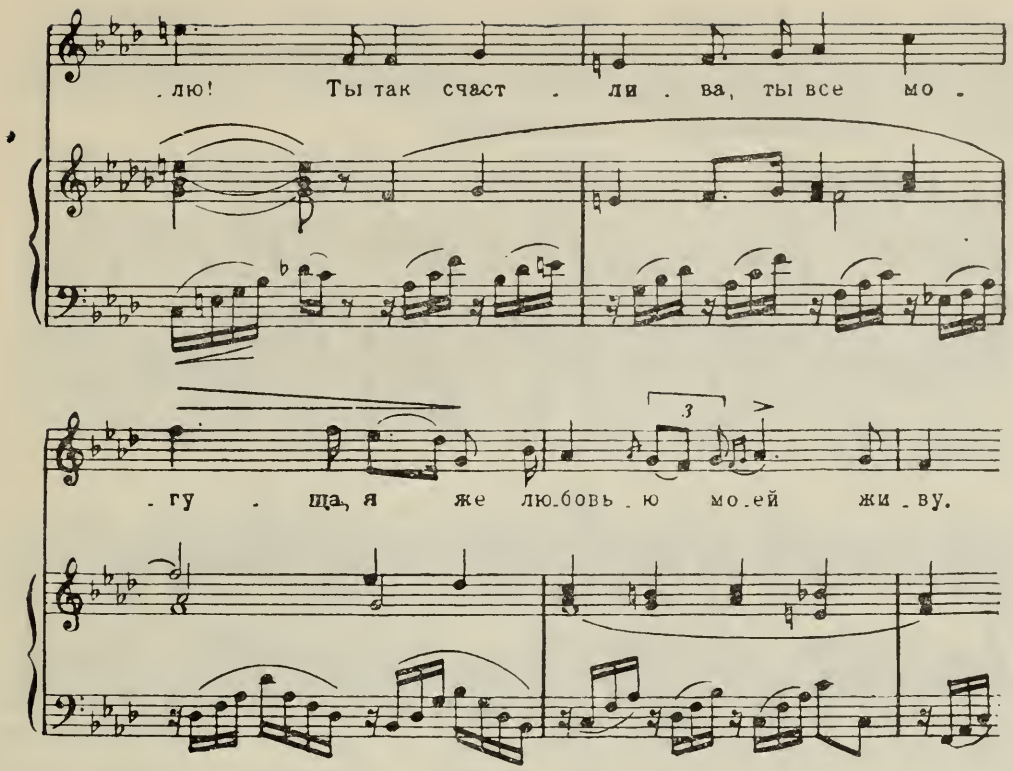
Амнерис внимательно наблюдает за Аидой и продолжает с ней говорить так же притворно ласково и мягко. Это выражено в красивой выразительной мелодии:





Чтобы посмотреть, как это воспримет ее соперница, Амнерис решает ей солгать: «Радамес убит в бою», — говорит она Аиде. Видя ужас и отчаяние Аиды, Амнерис приходит в ярость. Еще одно слово, и она узнает правду. «Я пошутила, — говорит она, — Радамес жив». Нет границ радости Аиды. Тогда Амнерис в бешеном гневе открывает ей свою любовь к Радамесу: «Я твоя соперница! Но я же — дочь фараона!» Аида, на момент забывшись, хочет сказать, что и она дочь царя; но вспоминает, что она рабыня, и, падая к ногам Амнерис, просит о прощении и о жалости. Жалобно-печальная мелодия Аиды контрастирует с гневными фразами Амнерис:





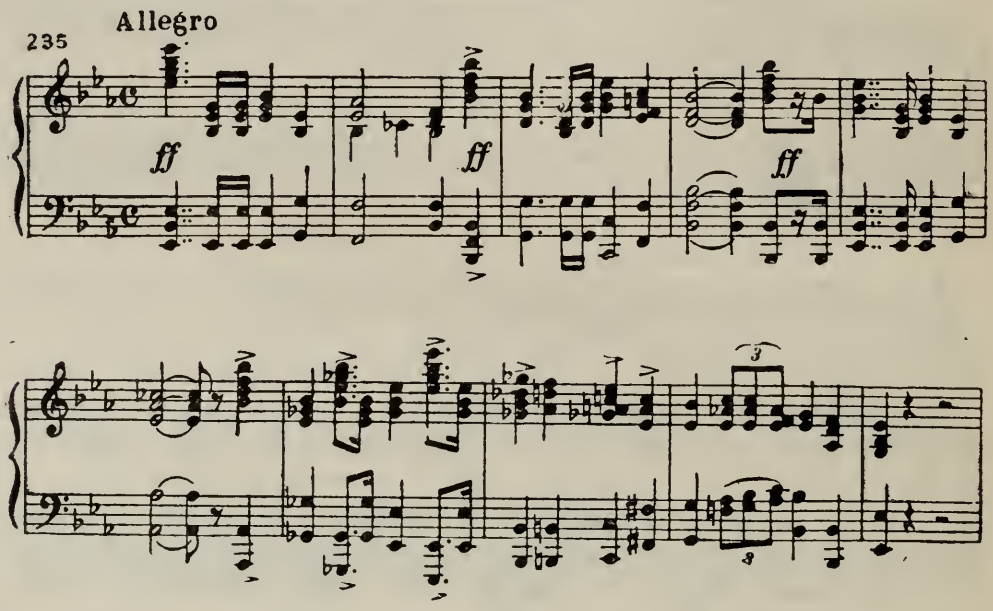
Большая сцена Амнерис и Аиды по своему драматизму и по психологической тонкости и правдивости принадлежит к лучшим эпизодам оперы.

Фанфары и мелодия марша из первой картины оперы возвещают приближение возвращающихся войск Радамеса. Аида снова, как в конце первой картины первого действия, возносит мольбу богам.

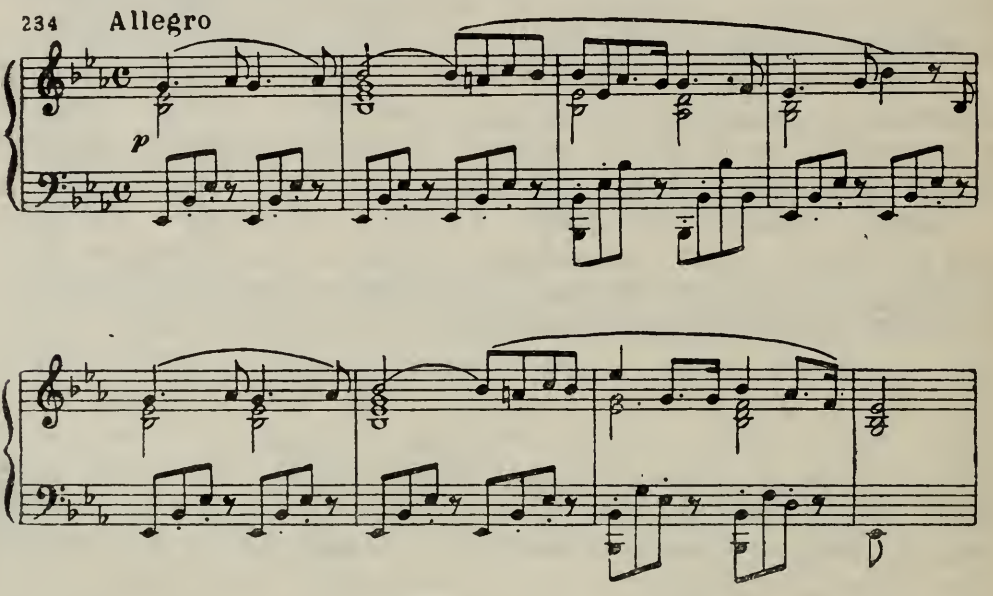
Финал второго действия (вторая картина) — грандиозная массовая сцена, ансамблево-хоровая кульминация оперы. Большая площадь в Фивах; на сцене толпа народа, встречающего триумфальное возвращение Радамеса после победы над эфиопами. Бесконечной вереницей идут войска, военные колесницы, развеваются знамена, люди несут священные сосуды, статуи богов. Входит Радамес и преклоняет колени перед царем и Амнерис, которая надевает на его голову венец. Царь благодарит Радамеса за победу. По приказу Радамеса стража вводит пленных эфиопов, среди которых находится отец Аиды, эфиопский царь Амонасро. Радостная встреча отца и дочери. Но Амонасро скрывает от всех, что он — царь эфиопов. Амонасро, Аида, а затем и пленники просят царя Египта о пощаде. Радамес поддерживает просьбу пленников; в знак торжества решено пленникам даровать жизнь и свободу, а Аиду оставить с отцом.

Эта большая массовая сцена, достигающая необычайной мощи хорового, ансамблевого и оркестрового звучания, об-

рамлена триумфальным маршем. Вступление к маршу составляют фанфары, в которых при помощи секвенций создается постепенное нарастание, подводящее к основной теме марша — торжественной и помпезной:

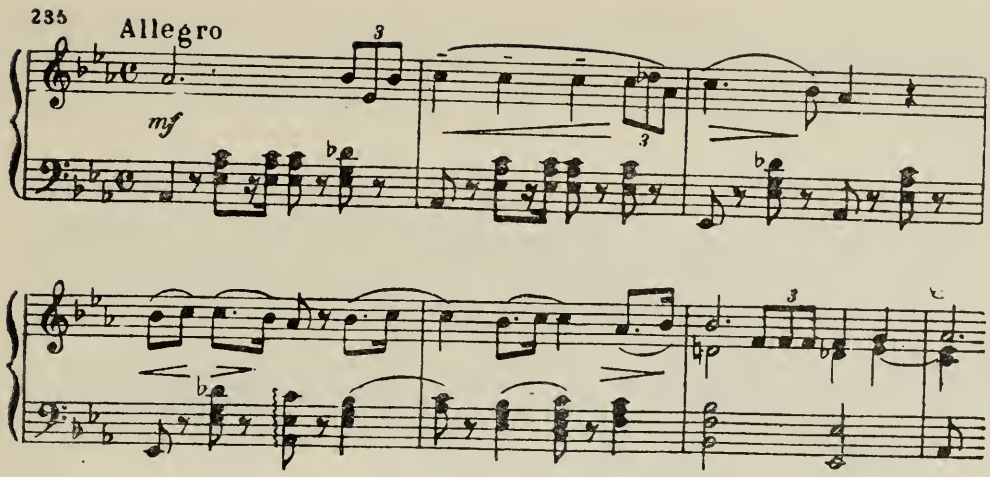


Другая тема марша (хор женщин) имеет лирический, певучий характер, хотя и в ней сохраняется движение марша:



Лейтмотив жрецов, исполняемый мужским хором в имитационно-полифоническом стиле, заканчивает этот раздел марша.

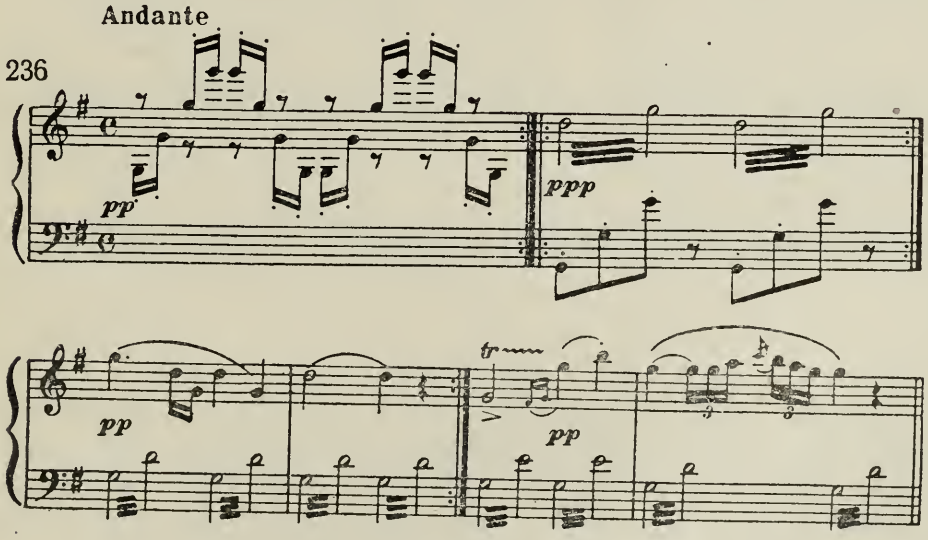
Предшествуемые трубачами, проходят египетские войска. Духовой оркестр на сцене вместе с основным оркестром в театре играет другой, очень популярный марш:



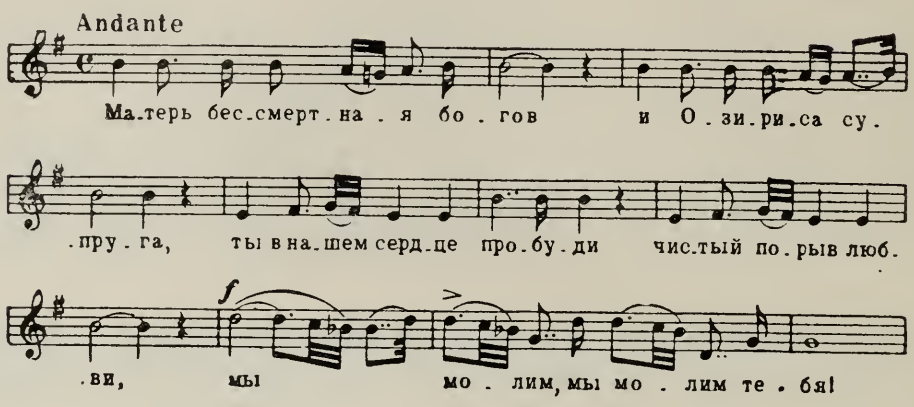
Этот марш-шествие непосредственно вливается в балет, вслед за которым возвращается первый марш. Таким образом перед нами стройная трехчастная композиция.

После большой сцены с эфиопскими пленниками и с Амонасро, развивающейся точно так же в грандиозный ансамбль и составляющей середину всей картины, снова звучит начальный марш, в котором еще более мощно соединяются оркестр, три хора (народ, жрецы, пленники) и голоса всех солистов.

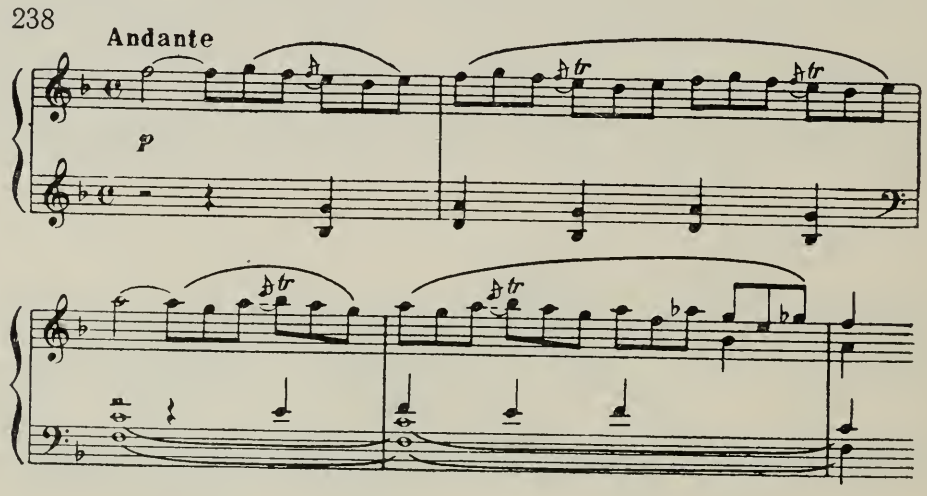
Третье действие. Берег Нила. Ясная лунная ночь. Гранитные утесы и пальмы. Тихо и спокойно плещется Нил. Вступление к этому действию представляет собой изумительно поэтический музыкальный пейзаж: октавные ходы скрипок, tremolo других струнных, трели и легкие пассажи деревянных духовых передают мягкий плеск реки. Простыми средствами Верди сумел создать поэтическую атмосферу упоительной южной ночи:



Из храма доносится молитвенное пение жрецов и жриц. Ладовая переменность (Соль мажор — ми минор) и смена мажора одноименным минором придают музыке восточный колорит:

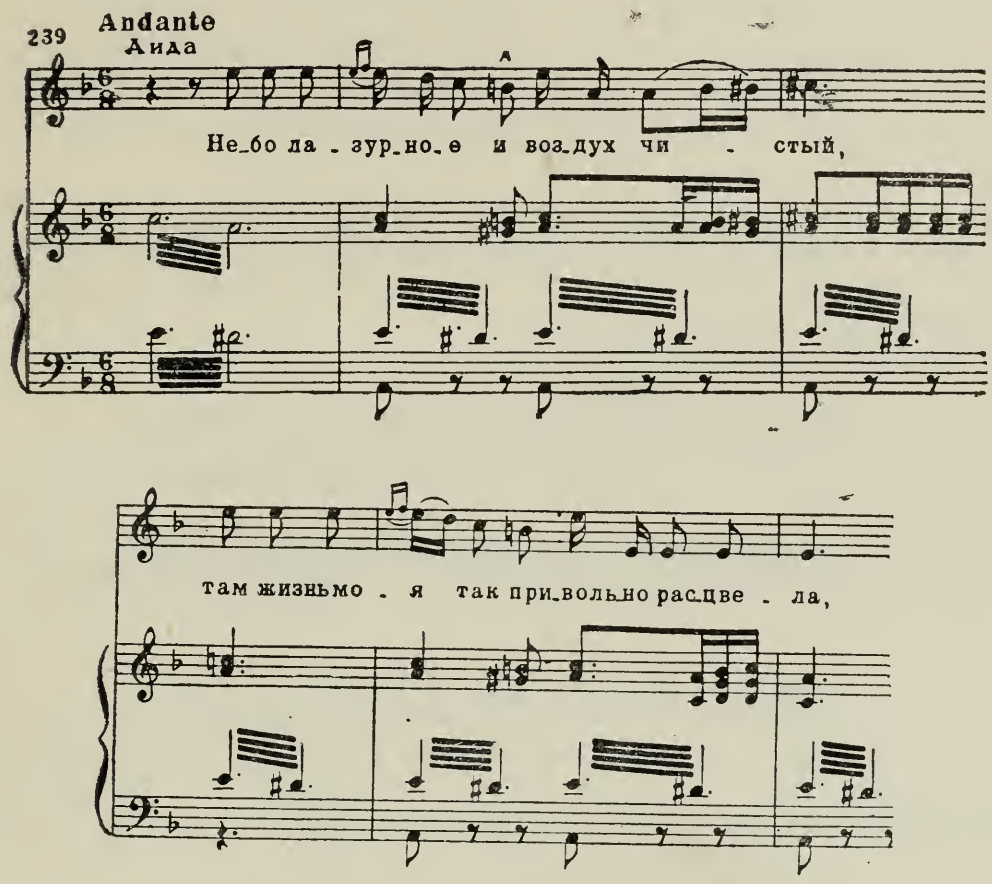


Появление Аиды возвещается ее лейтмотивом в оркестре. Сопровождение шестнадцатыми, в котором преобладают хроматические ходы, выражает волнение Аиды, ожидающей Радамеса. Чрезвычайно колоритна и тонка ария-романс Аиды, где рефреном является свирельная мелодия гобоя восточного характера:

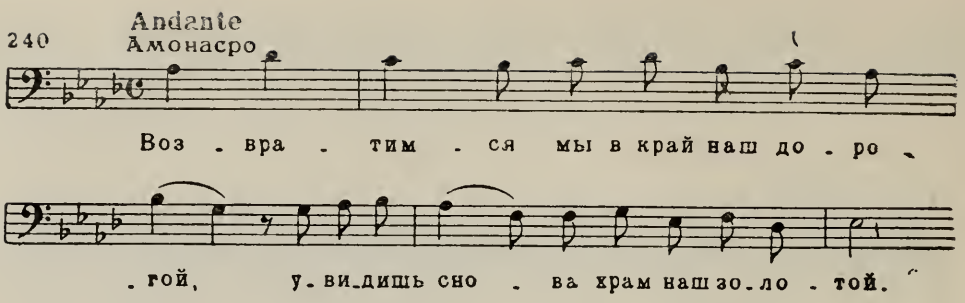


В романсе Аида мечтает о своей далекой отчизне, которую ей никогда не суждено увидеть. Трепетные tremolo в оркестре, переливы минора и одноименного мажора, своеобразная ладовая переменность (ля минор-мажор и фа минор-мажор) сообщают романсу особый аромат и дают в сочета-

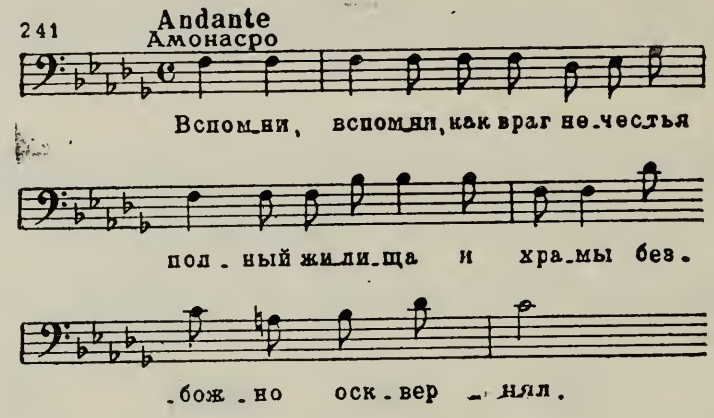
нии с текстом ощущение того пленительного края, того лазурного неба, о котором, мечтая, поет Аида:



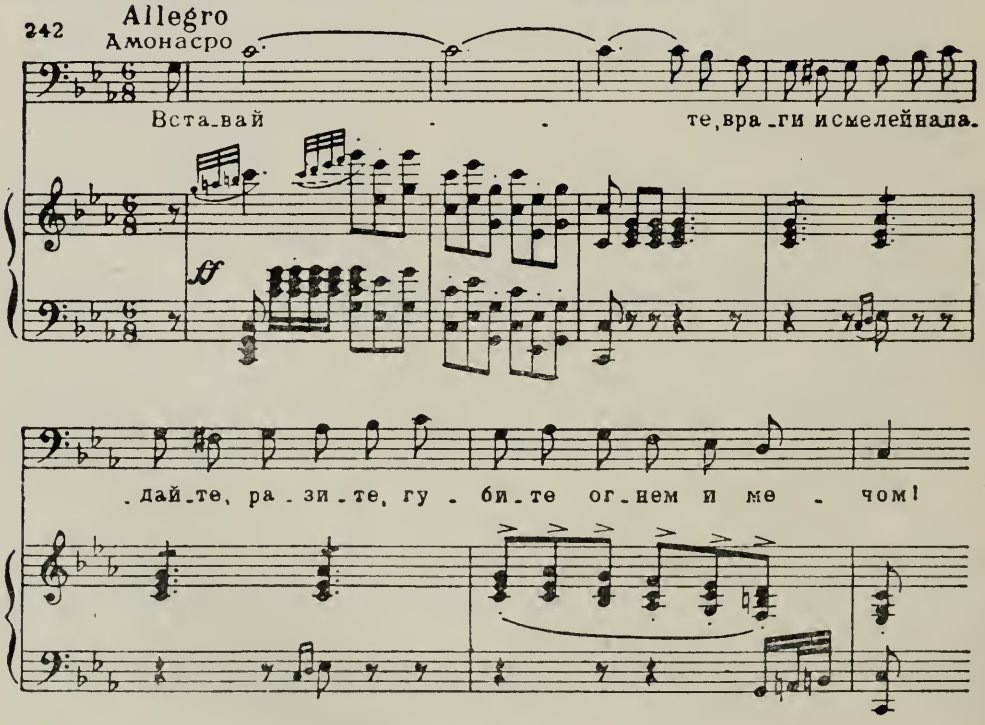
Внезапное появление отца Аиды Амонасро резко обрывает ее грезы. Он пришел обвинить ее в любви к своему врагу. «Но, — говорит Амонасро, — мы можем вернуться в наш родной край, и там ты можешь быть с ним счастлива; нужно только узнать у Радамеса, по какому пути пройдут наши враги, и тогда этот путь будет занят нами». Аида приходит в ужас от такого предложения и отказывается. Но проклятье отца и сознание долга верности отчизне заставляет ее решиться. Дуэт Аиды и Амонасро — не обычный дуэт; это — большая драматическая сцена, в которой особенно ярко выражена характеристика Амонасро, с одинаково страстной, неистовой его любовью к родине и ненавистью к врагам. Замечательно постепенное нарастание необузданной страсти Амонасро на протяжении этой сцены,— нарастание, кончающееся взрывом проклятья. Начинает он относительно спокойно и даже не без нежности:



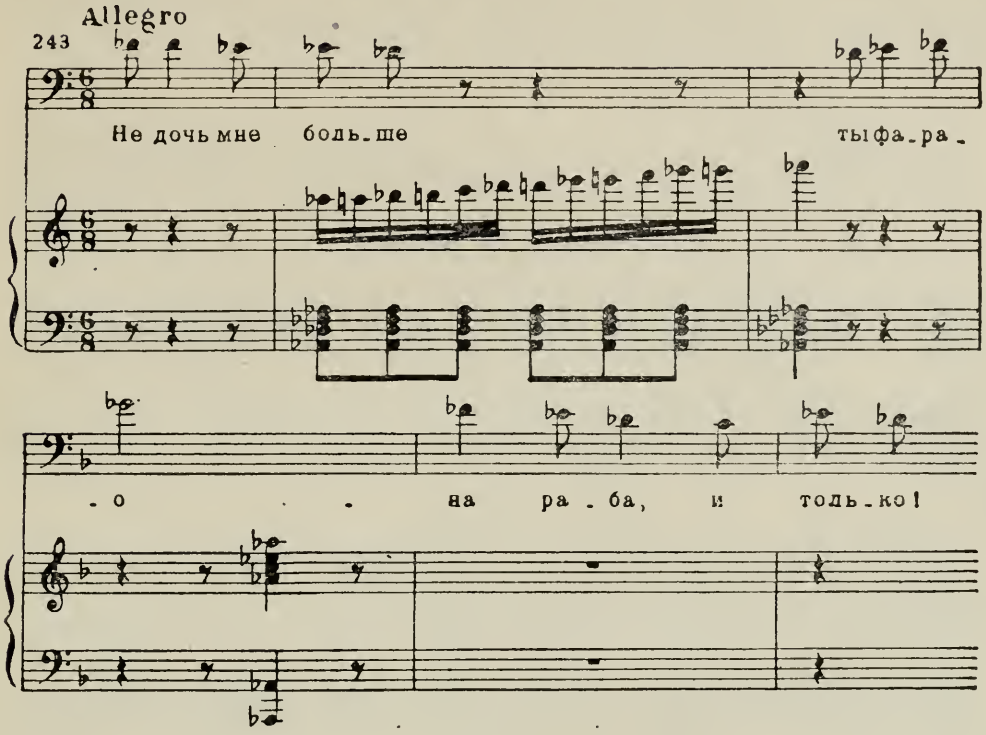
Аида вторит его словам; когда Амонасро вспоминает, как враг беспощадно топтал родную землю, его партия приобретает темный, мрачный характер, в ней слышится затаенная ненависть:



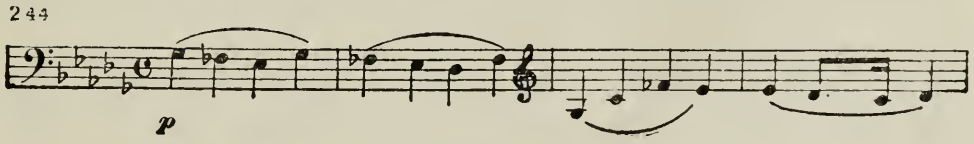
Дальше он разражается бешеным гневом:



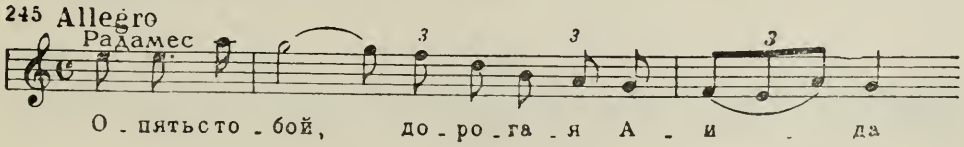
Вне себя от ярости, Амонасро предает свою дочь проклятью:



Резким контрастом является конец сцены, выражающий смирение Аиды, ее готовность принести все в жертву своей дорогой отчизне. В выразительной, теплой мелодии виолончелей передано чувство Аиды, ее любовь, ее нежность:

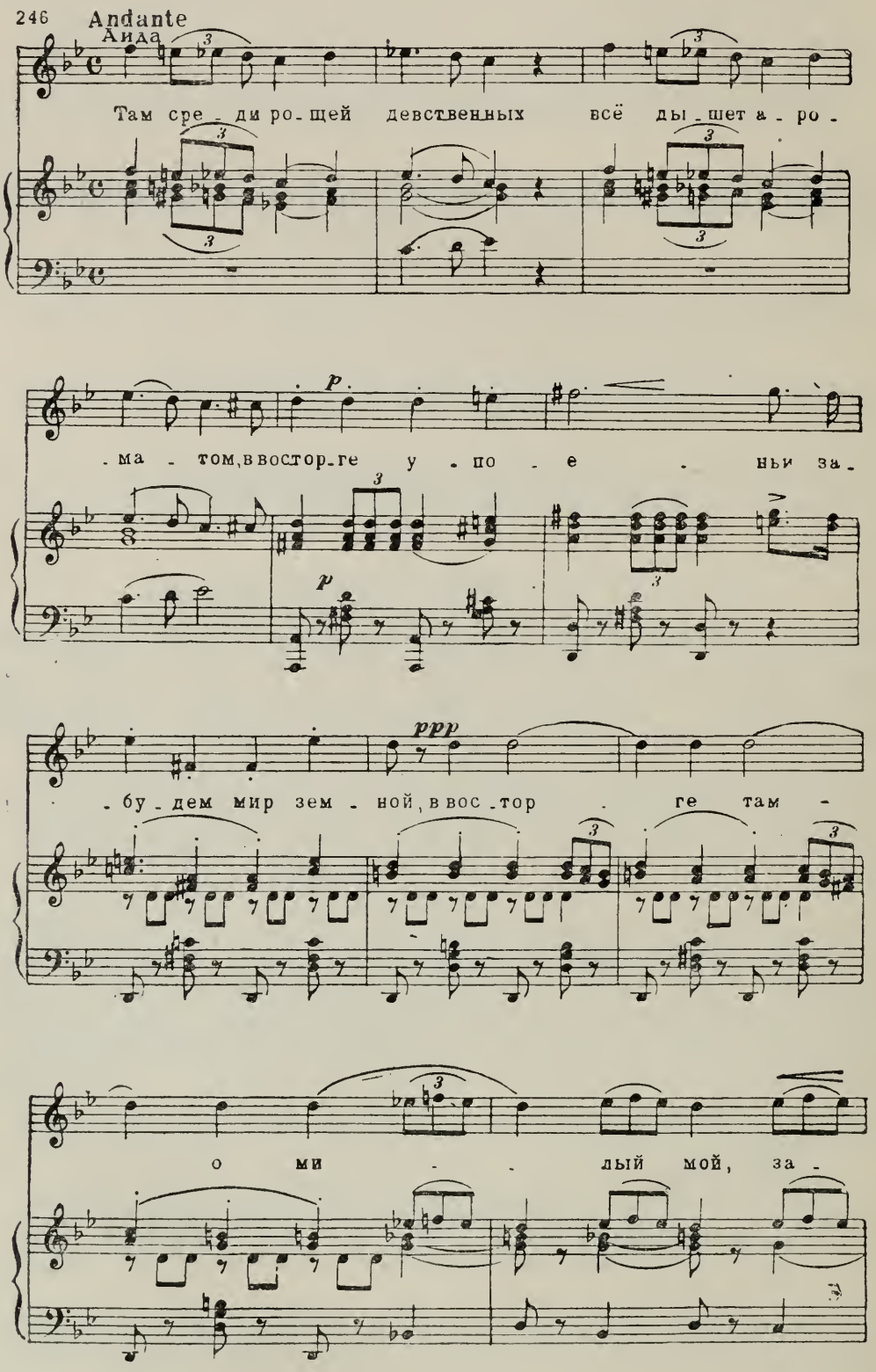


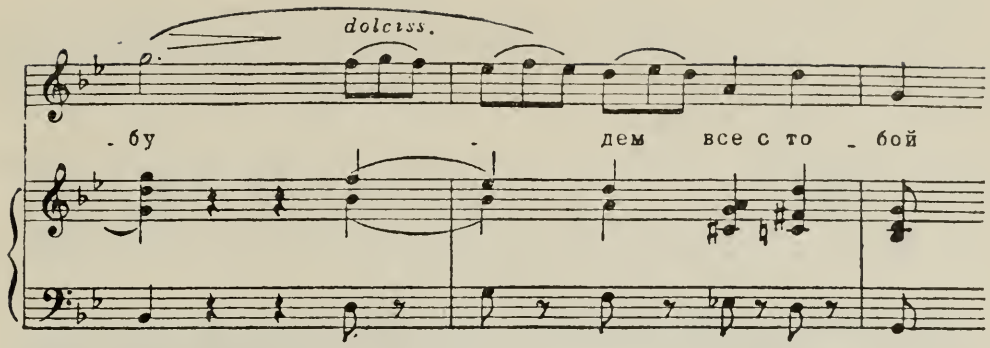
Амонасро скрывается за пальмами, чтобы подслушать следующую сцену Аиды и Радамеса. Эта новая дуэтная сцена (подчеркиваем: опять-таки не обычный дуэт, а драматическая сцена) по общему характеру и настроению контрастирует с предыдущей. Восторженны фразы Радамеса, с радостью приветствующего Аиду:



Радамес сулит ей после окончательной победы над восставшей Эфиопией счастье взаимной любви. Аида предостерегает

его местью Амнерис и предлагает другой путь: бежать в ее отчизну. В сладостно-нежной мелодии Аида поет Радамесу о роскошной природе своей родины:



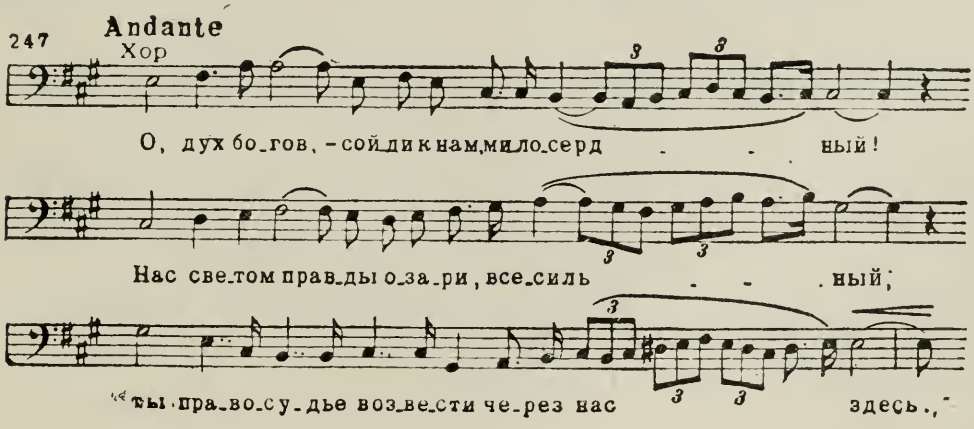


Минута колебания, и Радамес в порыве любовного восторга решает бежать с Аидой, открывая ей тот путь, который свободен от армии египтян и по которому они легко могут пройти. Здесь происходит резкий перелом в действии оперы. Полководец, увенчанный славой победы, обвинен в измене и предан суду. «Жрец великий,— говорит он, отдавая меч Рамфису,— я пленник твой».

Четвертое действие — первая картина. Зал в царском дворце. Большая дверь ведет в подземелье, где жрецы творят суд. Беспокойное вступление к этой картине основано на лейтмотиве ревности Амнерис. Амнерис одна у подземелья. Она глубоко страдает. Горячо любя Радамеса, она желает его спасти. Но как это сделать? Она приказывает страже привести к ней Радамеса. Его вводят. Амнерис обещает Радамесу свободу и жизнь при условии, чтобы он отказался от Аиды и подарил ей свою любовь. Но Радамес не в силах забыть Аиду; он готов за нее идти на смерть. По знаку Амнерис стража уводит Радамеса.

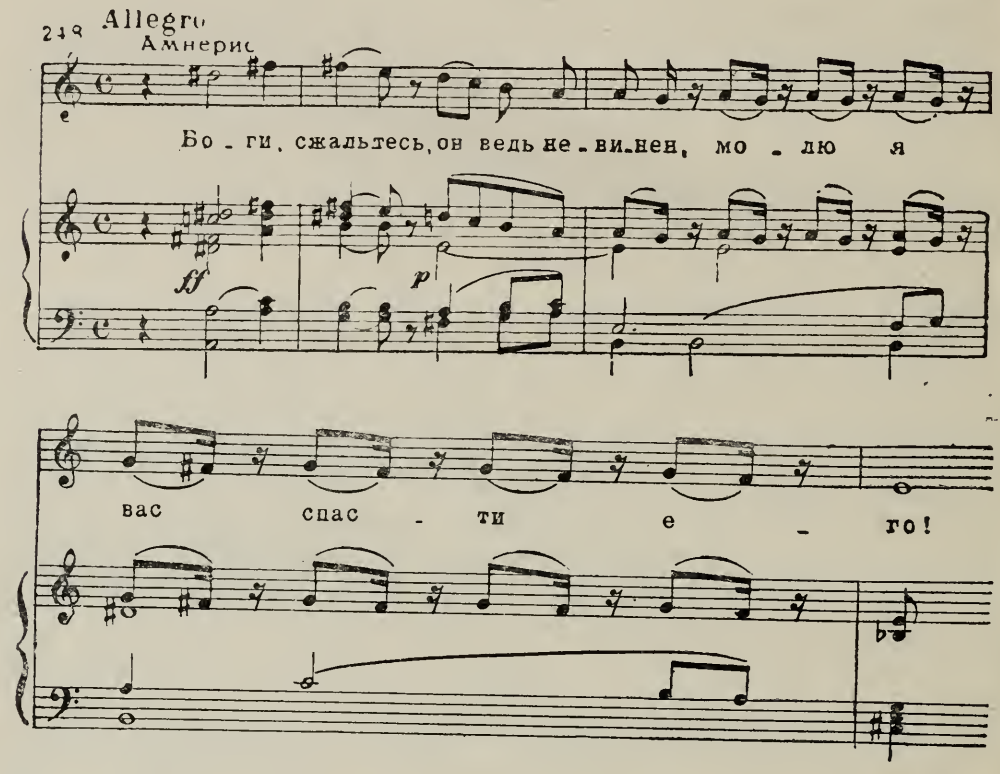
Начинается мрачное шествие жрецов в подземелье на суд. В оркестре в низком регистре зловеще звучит лейтмотив жрецов; в его равномерном, неуклонном движении есть нечто роковое.

Глухо из подземелья доносится хор жрецов, обращающихся к богам за правосудием. Унисон басов a cappella способствует мрачному настроению; элементы пентатоники, черты ладовой переменности, распевание одного слога в конце каждой фразы придают этой музыке восточный характер:



Вся сцена суда представляет собой изумительный образец музыкально-сценической двуплановости: из подземелья доносятся голоса Рамфиса и хора, учиняющих допрос Радамесу, который упорно молчит.

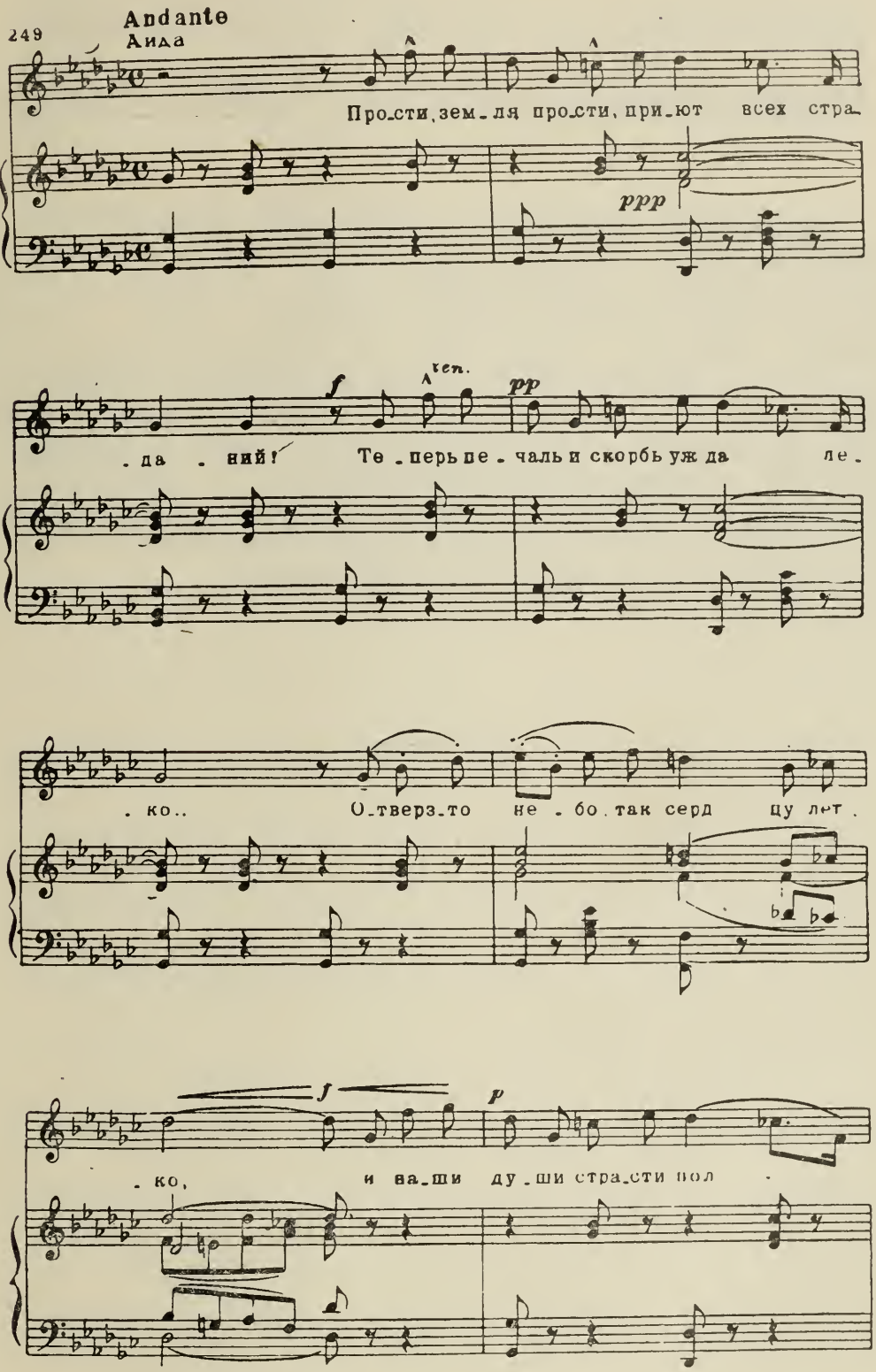
На переднем плане глубоко страдающая Амнерис молит богов о пощаде:

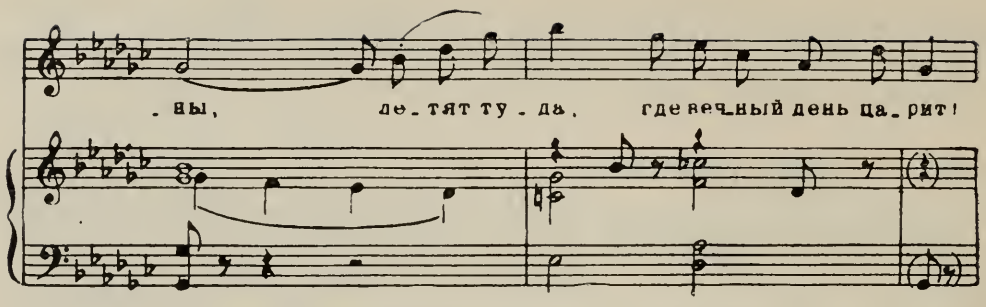


Здесь впечатляет яркий контраст: сухому и жестокому речитативу жрецов противопоставляются полные неизбывной тоски и страдания фразы Амнерис с характерными стонущими интонациями. Все это повторяется трижды, каждый раз на полтона выше, что создает впечатление растущего напряжения. Наконец, жрецы, не добившись ответа от обвиняемого, объявляют страшный приговор: Радамес будет погребен заживо. Амнерис посылает проклятье жрецам за столь жестокий приговор.

Вторая картина. Мрачное подземелье, в котором томится Радамес, ожидая смерти. Над подземельем храм Вулкана. Готовый к смерти, Радамес мечтает лишь о счастье Аиды. Вдруг он слышит странный шум; что это — виденье, призрак? Нет, то не призрак: перед ним стоит Аида, тайно пробравшаяся в подземелье, чтобы умереть вместе с ним. Из храма доносится молитвенное пение жриц (та же мелодия, что и во второй картине первого действия, но в другой тональности: Ре-бемоль мажор вместо Ми-бемоль мажора).

Последний предсмертный дуэт Аиды и Радамеса принадлежит к наиболее вдохновенным мелодиям Верди:





Чрезвычайное своеобразие, одновременно напряженность и особую мягкость и тонкость придают этой мелодии интервалы большой септимы и увеличенной кварты. И вместе с тем в ней есть светлая грусть: любовь побеждает смерть. Сначала мелодия проходит у Аиды; затем ее повторяет Радамес, после чего они поют ее вместе — и все на фоне молитвенного пения в храме и речитатива Амнерис, молящей богиню послать прощенье Радамесу. Мелодией последнего дуэта на нежнейшем pianissimo в высоком регистре просветленно и умиротворенно заканчивается опера. Эта музыка оставляет в сознании слушателя вовсе не впечатление мрачной безнадежности, а образ всемогущей любви, преодолевающей смерть.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕР

«ТАНГЕЙЗЕР»

В волшебном гроте богини любви и красоты Венеры много дней и ночей проводит рыцарь Тангейзер. Миннезингер-певец, аккомпанируя себе на арфе, он прославляет в гимнах красоту богини и чары ее обольстительного грота, где опьяненные любовью нимфы, вакханки, сатиры и фавны сплетаются в бурном вакхическом танце, где звучит сладостное пение сирен. Но Тангейзеру наскучила такая жизнь. Вспомнив родной Вартбург, свет солнца, мерцанье ласковых звезд, цветущие травы и пенье соловья, он просит Венеру отпустить его. Венера, не желающая расставаться с Тангейзером противится этому. Но все более настойчивые мольбы Тангейзера заставляют ее освободить рыцаря от своей власти. Мгновенно душный мрак волшебного грота сменяется привольной, залитой солнцем долиной Вартбурга. На выступе горы молодой пастух играет на свирели и поет песню. Вдали по дороге с пением проходят пилигримы. Все это наблюдает потрясенный Тангейзер, возвратившийся в родные места. Слышны звуки рогов, возвещающих приближение друзей Тангейзера — миннезингеров во главе с ландграфом тюрингенским Германом. Рыцари приветствуют Тангейзера. Один из них — Вольфрам фон Эшенбах — напоминает Тангейзеру имя его невесты, племянницы ландграфа, Елизаветы, которая тоскует и ждет его. Тангейзер спешит к своей дорогой невесте.

В своем вартбургском замке ландграф устраивает великолепный праздник состязания певцов. Под звуки торжественного марша собираются гости — рыцари и графы со своими дамами и свитой. Ландграф предлагает соревнующимся тему песен: кто лучше всех воспоет силу любви, тому сама Елизавета вручит достойный приз. Каждый из рыцарей (Вольфрам фон Эшенбах, Битерольф, Вальтер фон дер Фогельвейде) по-своему раскрывает в песне сущность любви. Но Тангейзер не согласен с аскетической, христианской моралью Вольфрама, поющего о «чистой», божественной любви, и с воинственным пылом Битерольфа. В порыве крайнего воодушевления он поет гимн богине Венере, подарившей ему восторг истинной любви. Властный гимн языческой богине вызывает ужас и гнев благочестивых рыцарей-христиан, бросающихся на Тангейзера, чтобы поразить его мечами. За Тангейзера вступается Елизавета, Ландграф предлагает ему искупить свой грех, присоединившись к толпе пилигримов, совершающих паломничество в Рим к престолу папы для отпущения грехов.

В рубище нищего, с непокрытой головой, под раскаленным солнцем, терпя голод и жажду, идет Тангейзер в Рим. Но папа не подарил ему прощения: «Как посох в моей руке,— сказал он,— никогда не покроется свежей зеленью листьев, так и сжигающий тебя адский пламень никогда не даст тебе спастись». Подавленный и измученный Тангейзер возвращается ночью в Вартбург. Своему другу Вольфраму он рассказывает

печальную повесть своего паломничества в Рим. Ему противно стало благочестивое пение монахов, лживое смирение молитв, ледяным холодом пронизывающих его душу. Он снова взывает в безумном экстазе к Венере. Вдруг ночной туман рассеивается и в розовых сумерках видна Венера, покоящаяся на своем ложе и окруженная пляшущими нимфами. Она манит к себе Тангейзера. Тангейзер рвется к богине, но Вольфрам его удерживает. Волшебное видение постепенно исчезает. Наступает рассвет. Слышно приближающееся похоронное пение. Освещенная светом факелов, появляется траурная процессия, несущая гроб с телом Елизаветы. Падая на труп своей невесты, Тангейзер умирает. В это время возвращающиеся из Рима молодые пилигримы возвещают о случившемся там чуде: посох папы покрылся зелеными листьями. Так, уже на небесах, свершилось спасение Тангейзера.

«ЛОЭНГРИН»

Граф Брабанта Фридрих Тельрамунд, подстрекаемый супругой — злой колдуньей Ортрудой, публично клевещет на брабантскую принцессу Эльзу, ложно обвиняя ее в убийстве малолетнего брата Готфрида. Король германский Генрих Птицелов устраивает суд над Эльзой. В состоянии восторженного экстаза Эльза рассказывает свой сон: ей пригрезился лучезарный рыцарь, который в бою защитит ее поруганную честь. Король решает устроить «божий суд» и приказывает глашатаю вызвать бойца, готового сразиться с Тельрамундом. Но никто не отзывается. Неожиданно на реке появляется челнок, везомый лебедем. В челне стоит таинственный рыцарь в блестящем серебряном облачении. Это — Лоэнгрин, приплывший сюда, чтобы в поединке с Тельрамундом доказать невиновность Эльзы. Но перед поединком он, обещая Эльзе стать ее супругом, требует от нее полного доверия, — она не должна у него спрашивать о его происхождении и имени: это — тайна для всех. Эльза обещает Лоэнгрину слепо ему верить. Начинается поединок. Мечи Лоэнгрина и Тельрамунда скрестились, Тельрамунд повержен, но Лоэнгрин дарит ему жизнь. Фридрих Тельрамунд и Ортруда стараются заронить в душу Эльзы желание узнать имя Лоэнгрина и раскрыть тайну. Под влиянием наговоров Эльза, находясь в опочивальне наедине с Лоэнгрином, мучимая этой тайной, задает Лоэнгрину роковой вопрос. Лоэнгрин пытается отвлечь внимание Эльзы от этих мыслей, но Эльза становится почти невменяемой в желании узнать тайну. В опочивальню врывается Тельрамунд с четырьмя дворянами, чтобы неожиданным ударом убить Лоэнгрина. Но Эльза во-время это замечает и быстро подает Лоэнгрину меч, которым он поражает Тельрамунда насмерть. Лоэнгрину ничего не остается, как открыть свою тайну. Перед королем, графами и их дружинами он рассказывает, что в далекой небесной стране стоит замок Монсальват; в этом замке есть лучезарный храм, в котором находится чаша, приносящая рыцарям братства святого Грааля священную благодать. Эти рыцари спускаются на землю, чтобы наказывать зло и бороться за добро и справедливость. Но имя рыцарей должно оставаться тайной. Если же в ком-либо заронилось сомнение и поколеблено доверие к послу небес, тогда он удаляется в свое царство Грааля. Послом Грааля и является Лоэнгрин — сын Парсифаля. Теперь, открыв свою тайну, Лоэнгрин должен уйти. По реке плывет за Лоэнгрином лебедь, везущий челнок. Лебедь превращается в прекрасного мальчика. Это — брат Эльзы Готфрид, заколдованный Ортрудой и превращенный ею в лебедя. Готфрид радостно бросается в объятия сестры. В это время сверху слетает голубь, увозящий челнок со стоящим в нем Лоэнгрином. Эльза простирает руки вслед Лоэнгрину и падает бездыханная.

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

«Золото Рейна». В глубине Рейна вечно покоится золотой клад. По велению главы богов Вотана, клад стерегут три русалки — дочери Рейна. Весело плескаясь в волнах реки, они наслаждаются его золотым блеском. Кто похитит клад и скует из него золотое кольцо, тот получит власть над миром. Но для этого необходимо отречься от любви. Карлик — нибелунг Альберих, живущий вместе с другими нибелунгами в темных недрах земли, проклинает любовь и овладевает золотым кладом. Альберих с помощью своего брата нибелунга Миме сковывает кольцо, дающее власть над миром, и шлем, обладающий свойством переносить надевшего его на любое расстояние и превращать в любое животное или предмет.

В заоблачных высях в своем лучезарном замке Валгалле обитают боги во главе с Вотаном. Замок выстроили богам в течение одной ночи великаны Фафнер и Фазольт, живущие на горных высотах. За эту работу Вотан им обещал в награду богиню юности и красоты Фрейю. Великаны приходят за обещанной платой. Но Вотан не хочет отдавать Фрейю, без которой боги потеряют свою вечную юность. По совету бога огня Логе, Вотан предлагает великанам вместо Фрейи рейнское золото, которым ныне владеет нибелунг Альберих. Но золото нужно отнять у Альбериха. Вотан и Логе спускаются в недра земли—в страну нибелунгов и хитростью заставляют Альбериха отдать все свое золото вместе с кольцом и шлемом. Отдавая кольцо, Альберих его проклинает: тот, кто им овладеет, обречен на гибель. С этих пор на кольце лежит роковая сила проклятья, которое тут же сказывается: у великанов вспыхивает спор за обладание кольцом, и Фафнер убивает Фазольта. Овладев золотым кладом, Фафнер превращается в страшного дракона и стережет клад в пещере в глухом лесу. Тем временем боги, получившие назад Фрейю, а вместе с нею вечную юность, торжественно шествуют по радуге в свой лучезарный замок Валгаллу. Снизу, с Рейна, доносится жалобный плач русалок, умоляющих вернуть им украденное у них золото.

«Валькирия». Отдав кольцо великанам, Вотан пустил зло в мир. С этих пор над миром тяготеет проклятье. Во власти этого рока находятся люди, герои, даже сами боги. Вотан ищет совета у вёщей богини земли и мудрости Эрды. У Вотана и Эрды—девять дочерей—валькирий. Валькирии — девы войны; они участвуют на поле брани и уносят павших воинов на своих могучих конях в Валгаллу. Там из бойцов составляется воинство Вотана. Среди этих героев Вотан ищет того, кто способен был бы освободить мир от проклятья. Много лет Вотан странствует по земле под именем Вельзе, встречается со смертной женщиной. От союза с ней рождается двое близнецов — Зигмунд и Зиглинда из рода Вельзунгов. В Зигмунде Вотан воспитывает бесстрашие, мужество и выносливость в любых испытаниях, ибо в нем бог надеется обрести героя, способного совершить подвиг освобождения мира от зла. Однажды отец с сыном, вернувшись домой с охоты, застали все разрушенным и сгоревшим дотла. Мать была убита, а сестра Зиглинда пропала без вести. Отец бросил Зигмунда, который остался один на всем свете, без родных, без друзей, без крова. Для него Вотан воткнул в ствол ясеня крепкий меч. Зигмунд должен вырвать этот меч из ствола и с его помощью совершить угодный богу подвиг. Проходит много лет. Зиглинда, разлученная в детстве с братом, насильно выдана замуж за свирепого, злого воина Хундинга и живет с ним вместе в лесной хижине у подножия ясеня, из ствола которого торчит рукоять меча. Зигмунд странствует по земле, всегда преследуемый врагами. Вот и теперь мчится он в грозу при ударах грома и блеске молний, стремясь укрыться от погони [1]. Случайно Зигмунд находит

[1] Здесь начинается собственно действие «Валькирии». Все, что было до этого, выясняется из рассказов действующих лиц (Вотана, Зигмунда и Зиглинды).

убежище в хижине Хундинга, не зная, что здесь живет Зиглинда — сестра его. Хундинг узнает в Зигмунде представителя вражеского рода, сразившего в бою его родственников. Пылая кровной местью он вызывает Зигмунда на бой. Завтра должен состояться поединок. У Зигмунда и Зиглинды возникает взаимное влечение переходящее в пламенную любовь. Зиглинда показывает Зигмунду рукоять меча, воткнутого в ствол ясеня. Зигмунд хватается за рукоять и с силой вырывает меч из крепкого дерева. Теперь он владеет мечом, которым он может сразиться с Хундингом.

Вотан с нетерпением ждет предстоящего поединка Зигмунда с Хундингом. Он велит своей любимой дочери — старшей валькирии Брюнгильде встретить бойцов и помочь Зигмунду одержать победу в бою. Но жена Вотана Фрика — хранительница домашнего очага и семейных устоев — возмущена женитьбой брата на родной сестре. Она требует у Вотана смерти Зигмунда в наказание за этот проступок. Вотан вынужден отменить свой приказ. Подавленный роковой неизбежностью, он велит Брюнгильде послать победу не Зигмунду, а Хундингу. Брюнгильда должна повиноваться своему божественному отцу. Вестницей смерти является она Зигмунду. Но вдохновенный взгляд героя, его пылкие речи о любви к Зиглинде, его страстные признания возбуждают в Брюнгильде чувство жалости, и она решает пойти наперекор воле отца. Начинается поединок, Брюнгильда старается прикрыть Зигмунда своим щитом, но с другой стороны появляется Вотан, который копьем разбивает меч Зигмунда. Зигмунд сражен. Но и Хундинг падает мертвый от презрительного движения руки Вотана. Брюнгильда подбирает осколки разбитого меча и спешит на помощь к Зиглинде, чтобы умчаться с ней от гнева Вотана. На скалистой горе собрались валькирии. Они готовы лететь в Валгаллу, неся на своих конях павших бойцов. Но Брюнгильды еще нет. Вот она мчится во весь опор. Но кто же в седле ее коня? То не воин, то Зиглинда, которую Брюнгильда решает спасти от гнева отца. Она вручает Зиглинде осколки меча и отправляет ее в лес. Страшна ярость Вотана, настигшего ослушницу дочь. Он разгоняет валькирий и наказывает Брюнгильду за то, что она пошла наперекор его воле: он лишает ее божественности, погружая в волшебный сон; и спящую деву окружает кольцом огня. Кто пройдет сквозь огонь и разбудит ее, тот станет ее мужем.

«Зигфрид». В глухом лесу покинутая Зиглинда родила сына и от родов умерла. Мальчика находит брат нибелунга Альберих, горбатый и безобразный Миме, и берет к себе на воспитание. Вместе с ним Миме уносит осколки разбитого меча Зигмунда. Рожденный братом и сестрой, растет Зигфрид в лесной пещере у Миме и вырастает в могучего героя, не знающего страха. Медведи и волки — его товарищи, лес — его родной дом. Миме лелеет коварный план: в глухом лесу в страшной пещере стережет дракон Фафнер свой золотой клад. Чтобы овладеть этим кладом, нужно убить Фафнера. Если дракон будет уничтожен, тогда весь клад достанется ему, Миме, и он станет властелином мира. Но убить Фафнера мог бы только Зигфрид с помощью меча, который нужно сковать из разбитых осколков. Потом можно будет и от Зигфрида избавиться, отравив его. Миме никак не удается сковать крепкий меч, который был бы Зигфриду по руке. Какой бы меч Миме ни сковал, Зигфрид разбивает его вдребезги о наковальню. Наконец, Зигфрид сам берется за работу и из осколков разбитой стали выковывает новый меч. В это же самое время Миме варит для Зигфрида отраву. Чтобы испытать крепость меча, Зигфрид ударяет им по наковальне и раскалывает ее надвое.

У страшной пещеры Фафнера в глухом лесу день и ночь бодрствует Альберих в надежде отнять у дракона и вернуть себе некогда принадлежавший ему клад. Вотан в виде странника подходит к пещере и предрекает Фафнеру гибель от руки Зигфрида. Зигфрид, узнав от Миме о логове дракона, приходит сюда на заре, чтобы узнать, что такое страх. Он остается один, окруженный лесной тишиной. Лес пробуждается, слышен трепетный шелест листьев, все наполнилось птичьем гомоном. Осо-

бенно выделяется голос одной птички, поющей в ветвях над головой Зигфрида. Он прислушивается и хочет подражать птичке на свирели, срезанной из тростника. Но у него ничего не получается. Тогда Зигфрид трубит в свой серебряный рог. На звук рога из пещеры выползает Фафнер. Начинается сражение, во время которого Зигфрид вонзает свой меч в сердце Фафнера. Дракон издыхает. Так еще раз сказалось проклятье: владеющий кольцом должен погибнуть. Слизнув с пальца кровь Фафнера, Зигфрид начинает понимать язык птиц. Он снова слышит голос лесной птички, поющей ему о том, что в пещере лежит золотой клад, что шлем может творить чудеса, а кольцо даст власть над миром. Зигфрид спускается в пещеру. В это время появляются Альберих и Миме, ожесточенно спорящие о том, кому из них должно принадлежать кольцо. Из пещеры выходит Зигфрид с волшебным шлемом и кольцом в руках. Он снова слушает свою птичку. «Не доверяй Миме, — поет она Зигфриду, — ты поймешь, что он в мыслях затаил, так как ты вкусил кровь дракона». К Зигфриду подходит Миме с питьем. Притворно-ласковыми и льстивыми речами он хочет обмануть Зигфрида и заставить его выпить отраву под видом прохладного напитка. Но Зигфрид, читая коварные мысли Миме, убивает его. Раздается зловещий хохот Альбериха. Снова звучит голос птички. Она поет Зигфриду, что на горной скале, окруженная кольцом огня, спит прекрасная дева; если Зигфрид пройдет сквозь огонь и разбудит Брюнгильду, он станет ее мужем. Птичка, летя, указывает Зигфриду путь к скале Брюнгильды. Зигфрид следует за нею. Но у подножия скалы ему преграждает путь копьем Вотан в образе странника. Зигфрид разбивает своим мечом копье Вотана и, трубя в рог, устремляется в огненное море. Пройдя сквозь пламя на вершину скалы, он видит спящую Брюнгильду. На ней блестящие доспехи. Он снимает с нее шлем, разрезает мечом броню и горячим, страстным поцелуем будит чудесную деву. Брюнгильда, пробуждаясь от долгого сна, приветствует небо, землю и светлый, радостный день. Зигфрид и Брюнгильда полны блаженства и любовного восторга.

«Закат богов». На вершине горной скалы живут Зигфрид и Брюнгильда. В поисках новых подвигов Зигфрид часто отправляется в путь и, оставляя Брюнгильду, окружает ее кольцом огня, чтобы никто не мог к ней проникнуть. Так и теперь он прощается с Брюнгильдой, берет у нее коня и оставляет ей на хранение кольцо. Зигфрид отправляется по Рейну в страну Гибихунгов. Там, на берегу Рейна, царствует Гунтер, живущий со своей сестрой Гутруной и Хагеном — братом Гунтера по матери, рожденным ею от Альбериха. Сын Альбериха, некогда отрекшегося от любви, Хаген — воплощение зла и вероломства. Его цель—вернуть своему отцу нибелунгу злосчастное кольцо, которое ныне находится у Брюнгильды. Но Брюнгильда живет на неприступной скале, вокруг которой бушует пламя; пройти сквозь него может только Зигфрид. Нужно воспользоваться приездом сюда Зигфрида, чтобы его одурманить и с его помощью отнять у Брюнгильды кольцо, а Брюнгильду добыть в жены Гунтеру. По наущению Хагена, Гутруна подносит Зигфриду зелье, выпив которое, Зигфрид забывает Брюнгильду и влюбляется в Гутруну. Теперь он в руках заговорщиков. Зигфрид вместе с Гунтером едет к скале Брюнгильды; принимая с помощью своего волшебного шлема образ Гунтера, он проходит сквозь пламя и оказывается перед Брюнгильдой, говоря ей, что он приехал за ней, как муж. Видя незнакомца, сумевшего совершить подвиг, на который способен лишь один Зигфрид, Брюнгильда потрясена. Зигфрид, принявший вид Гунтера, отнимает у нее кольцо. В челне по Рейну во дворец Гибихунгов едут настоящий Гунтер с Брюнгильдой, а Зигфрид, вернувший себе свой образ, с помощью волшебного шлема мгновенно переносится туда же. Совершаются две свадьбы—Зигфрида и Гутруны, Гунтера и Брюнгильды. Брюнгильда еще больше потрясена, увидя здесь своего Зигфрида, справляющего свадьбу с Гутруной. Она называет его изменником. Зигфрид не понимает происходящего. Он по-прежнему весел. Но отчаяние и ужас Брюнгильды достигают своего предела, когда

она видит на пальце Зигфрида заветное кольцо, то самое кольцо, которое, как будто, отнял у нее Гунтер. Теперь ей ясно, что к ней проник не Гунтер, а Зигфрид, принявший образ Гунтера. Она не знает только, что сам Зигфрид стал жертвой коварства, и считает его виновником всего случившегося. Хаген втихомолку убеждает Брюнгильду и Гунтера в необходимости убить Зигфрида. Это должно совершиться на следующий день во время охоты. Берег Рейна. Зигфрид, потерявший след зверя, пришел сюда и видит трех русалок, плещущихся в воде. Они просят Зигфрида вернуть им кольцо, которое когда-то сковал себе Альберих из похищенного у них золота. Они предрекают Зигфриду смерть от кольца. Зигфрид отказывается отдать кольцо русалкам. Сходятся на привал охотники, с ними Гунтер и Хаген. Зигфрид начинает рассказывать им историю своей жизни. Он говорит о безобразном карлике Миме, который его воспитал в лесной пещере и которого он убил, о драконе Фафнере, которого он сразил, о милой птичке, которая ему пела. Но, дойдя до скалы Брюнгильды, он забыл дальнейшее, — еще продолжает действовать зелье поднесенное ему Гутруной. Тогда Хаген предлагает Зигфриду напиток, который должен вернуть ему память. Зигфрид вспоминает жаркие объятия Брюнгильды. В это время слышен тяжелый шорох крыльев. Это—два ворона— вещие птицы Вотана, которых он посылает в мир, чтобы доносить ему о происходящем. Зигфрид поворачивается в сторону воронов. Воспользовавшись этим, Хаген вонзает ему в спину копье. Зигфрид умирает с именем Брюнгильды на устах. Так снова сказалось проклятье кольца. Охотники поднимают тело героя и торжественно несут его во дворец Гибихунгов. За обладание кольцом между Хагеном и Гунтером вспыхивает спор, в результате которого Гунтер убит. Хаген бросается к руке мертвого Зигфрида, чтобы снять с пальца кольцо, но рука героя угрожающе поднимается. Хаген в страхе отступает. Из глубины сцены торжественно и твердо, медленными шагами идет Брюнгильда. Она спокойна и печальна. Ей стало ясно, что Зигфрид не виноват, что все беды заключены в проклятом кольце. Брюнгильда велит вассалам разложить на берегу Рейна костер. Пусть пламя сожжет тело героя. Воздвигается костер, на который кладут тело Зигфрида. Брюнгильда снимает с его пальца кольцо, садится на своего коня и стремительно мчится в огонь. Пламя постепенно гаснет и оставляет за собой облако черного дыма. Бурно поднимаются воды Рейна и выходят из берегов. На поверхности волн видны три русалки. Хаген, как безумный, бросается в воду, чтобы там достать кольцо, унесенное Брюнгильдой. Но две русалки увлекают Хагена в глубину, а третья с ликующим видом держит в руке обретенное кольцо. В небе разгорается пожар. Виден зал Валгаллы, в котором собрались боги во главе с Вотаном. Весь сонм богов и Валгалла охвачены исполинским пламенем. Кольцо очистилось от проклятья и вернулось в Рейн; но, роковая сила, в нем заключенная, обрекла все на смерть.

«МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

Молодой рыцарь Вальтер фон-Штольцинг приезжает в Нюрнберг и влюбляется в Еву — дочь золотых дел мастера—мейстерзингера Погнера. Но, по обычаю тех времен, Погнер выдаст Еву замуж за того, кто выйдет победителем в празднике состязания певцов, при условии, чтобы он был мейстерзингером. Вальтеру нужно получить звание мейстерзингера и тем самым устроить свое счастье. На руку Евы претендует городской писарь, бездарный педант и рутинер Бекмессер. Он видит в Вальтере своего опасного соперника и врага. На экзамене, в котором Вальтер поет свою вдохновенную песню, свободную от стесняющих правил и законов мейстерзанга, именно Бекмессер особенно изощряется в придирках с целью провалить его. Не выдержав испытания, Вальтер потерял надежду заслужить звание мейстерзингера и получить согласие Погнера на брак с Евой. Среди всех мейстерзингеров лишь один благородный

Ганс Закс, башмачник, и поэт, сумел понять и оценить творческое вдохновение Вальтера. Он решает помочь Вальтеру и Еве и наказать Бекмессера. Когда вечером Бекмессер приходит к окну Евы, чтобы пленить ее сердце серенадой, Закс мешает ему стуком молотка по башмаку (подобно тому, как Бекмессер мешал петь Вальтеру стуком мела по доске, отмечая его ошибки против законов мейстерзанга). Чем громче стучит Закс, тем громче поет Бекмессер. На шум сбегаются соседи, и начинается драка, во время которой Бекмессер жестоко избит. Так бесславно кончилась его серенада. Желая во что бы ни стало помочь Вальтеру добиться победы в состязании певцов и получить звание мейстерзингера, Ганс Закс предлагает ему сочинить новую песню, в которой свобода творческого вдохновения сочеталась бы с сохранением некоторых традиций мейстерзанга. Вальтер поет новую песню, Закс ее записывает. Когда Бекмессер, войдя в мастерскую Закса, видит оставленный на столе листок, на котором записана песня рукой Закса, он, думая, что Закс—ее автор, прячет листок в карман. Ганс Закс, поддерживая в Бекмессере это заблуждение великодушно дарит ему песню, зная наперед, что писарь оскандалится. На большой площади на берегу реки Пегница собрался народ на праздник состязания певцов. Идут ремесленные цехи (сапожники, портные, пекари) со своими цеховыми знаменами. Подмастерья и ученики развлекаются танцами. Съезжаются мастера, и начинается состязание. Первым выступает Бекмессер. Но он не успел выучить песню, и, кроме того, не сумел разобрать почерк Закса. Поэтому он несет такую бессмыслицу, которая вызывает хохот и насмешки по адресу незадачливого певца. Бекмессер посрамлен. Выступающий затем Вальтер в порыве любовного восторга поет свою вдохновенную песню. Всеобщий восторг народа является ответом на песню Вальтера. Так подлинное народное искусство одержало верх над рутиной и педантизмом. Вальтер получает в награду звание мастера и руку Евы. Все прославляют мудрого и благородного Ганса Закса.

«РИГОЛЕТТО»

Риголетто — уродливый горбун и шут — насмехается у Герцога на балу над придворными, которые за это решают ему отомстить. Внезапно появляющийся старый граф Монтероне проклинает Герцога за поруганную честь своей дочери. Риголетто насмехается над Монтероне, который проклинает шута вместе с Герцогом. Риголетто воспринимает это проклятье как причину всех своих несчастий. В глухом предместье города живет его дочь Джильда которую он охраняет от посторонних взоров. Никто не знает, что Джильда — дочь Риголетто. Однажды Джильда встретилась с Герцогом, переодетым в костюм бедного студента, и полюбила его. Герцог, назвав себя вымышленным именем Гвальтьера Мальде, открывает ей свою любовь. Тем временем придворные Герцога осуществляют задуманную ими месть: завязав Риголетто глаза и убедив его в том, что они пришли увести графиню Чепрано, они похищают Джильду и уносят ее в покои Герцога. Лишь сняв повязку с глаз Риголетто к величайшему своему ужасу и отчаянию убеждается в том, что похищена его родная дочь. Явившись к придворным со своей шутовской песенкой, в которой одновременно слышны неизъяснимая боль и страдание, он, сначала угрожая, а потом умоляя, просит придворных вернуть ему Джильду, он открывает им, что она—его дочь. Из покоев Герцога к Риголетто выбегает Джильда и рассказывает ему о своей встрече с прекрасным юношей назвавшимся бедным студентом, и о том, как ее внезапно, несмотря на ее крики, похитили и увлекли сюда. Риголетто клянется в мести Герцогу. Он нанимает за плату бандита Спарафучиле для убийства Герцога, который проводит эту ночь в притоне. Спарафучиле. Герцог объясняется в любви сестре Спарафучиле Маддалене. Риголетто

указывает на это Джильде, которая воочию убеждается в измене Герцога. Нет предела отчаянию Джильды. Влюбившись в Герцога, Маддалена просит Спарафучиле не убивать его. После некоторых пререканий они соглашаются на том, что вместо Герцога будет убит первый, кто постучится в дверь до полуночи. Джильда, подслушав этот разговор, все еще любя Герцога, решает отдать за него свою жизнь. Она стучится в дверь к Спарафучиле. Во время разыгравшейся бури свершилось страшное убийство. Приходит Риголетто, чтобы насладиться своей местью. Но вдруг—о, ужас!—он слышит голос Герцога, поющего знакомую песенку. Но кто же тогда в мешке? — Несчастный отец видит труп своей дочери.

«ТРАВИАТА»

Куртизанка Виолетта Валери устраивает у себя дома в Париже бал. Среди гостей присутствует Альфред Жермон. С первой встречи Виолетта и Альфред страстно полюбили друг друга. Здесь же, на балу, он произносит нежные слова признания. Впервые в сердце Виолетты проникло большое, глубокое чувство. Три месяца, как они вместе живут на даче под Парижем. Чтобы избежать материальной нужды, Виолетта тайно от Альфреда продает свое состояние. Случайно узнав об этом от служанки Виолетты, Альфред приходит в отчаяние и спешит в Париж: он должен смыть свой позор. Тем временем к Виолетте на дачу приезжает отец Альфреда Жорж Жермон. Цель его — убедить Виолетту отказаться от связи с Альфредом, так как в силу предрассудков «высшего света» эта связь мешает браку дочери Жермона. С глубокой болью в сердце Виолетта вынуждена уступить. Она уезжает, оставив Альфреду записку. Альфред в отчаянии. Узнав о том, что Виолетта приглашена на бал к ее подруге Флоре Бервуа, Альфред спешит туда же, чтобы отомстить ей. На балу у Флоры Альфред видит Виолетту, появляющуюся под руку с бароном Дюфоль. Во время игры в карты Альфреду баснословно везет: он обыгрывает своего врага и соперника барона. Желая спасти Альфреда от дуэли с бароном, Виолетта просит Альфреда уехать. Альфред требует, чтобы она уехала вместе с ним. Но Виолетта не может нарушить данного обещания. В бешенстве Альфред созывает всех гостей и публично оскорбляет Виолетту: рассказывая о том, что она ради него растратила свое состояние, он гневно бросает к ее ногам кошелек с выигранными деньгами, этим самым как бы возвращая ей свой долг. Виолетта тяжело больна. Из письма Жермона она узнает, что Альфред на дуэли легко ранил барона и отправился в чужие края. Неожиданно приезжает Альфред. Радость встречи Альфреда и Виолетты несказанна, но она омрачается болезнью Виолетты и предчувствием смерти. Приезжает и Жермон, раскаявшийся в том, что он разрушил счастье Виолетты, и решивший прижать ее к груди, как свою родную дочь. Но поздно. Виолетта умирает.

«АИДА»

Начальник дворцовой стражи Радамес назначен полководцем египетских войск в войне с эфиопами. Радамес любит Аиду—дочь эфиопского царя, находящуюся в рабстве у Амнерис — дочери египетского фараона. Аида также пылает страстью к Радамесу. В Радамеса влюблена и Амнерис. Так египетская царевна и рабыня являются соперницами. Радамес одержал блестящую победу над эфиопами и со своим войском возвращается с триумфом в Фивы, ведя за собой пленных эфиопов. Среди них находится отец Аиды, эфиопский царь Амонасро. Желая вернуть себе отчизну, Амонасро, зная о любви Аиды к Радаме-

су, говорит ей о необходимости узнать от Радамеса путь, по которому должны пройти египетские войска, чтобы эфиопы могли раньше занять этот путь. Аида сначала противится, но верность родине заставляет ее согласиться. Ночью на берегу Нила происходит свидание Аиды и Радамеса. Аида предлагает ему бежать в ее отчизну. Опьяненный любовью, Радамес, после некоторых колебаний, соглашается и по просьбе Аиды называет тот путь, который свободен от египтян и которым они могут пройти. Амонасро, подслушав разговор, присоединяется к ним, суля Радамесу счастье в своей стране. Радамес отдается в руки стражи и предстает перед судом египетских жрецов за невольную измену. Амнерис, горячо любя Радамеса, молит жрецов помиловать его. Но суд жрецов беспощаден: Радамеса приговаривают за измену к погребению заживо. В мрачное подземелье, где замурован Радамес, проникает к нему через тайный вход Аида, чтобы умереть вместе с любимым.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЙ И КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА 20—40-Х ГОДОВ XIX ВЕКА 5

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ 15
Жизненный и творческий путь 16
Характеристика творчества 34
Фантастическая симфония 39

ФЕРЕНЦ ЛИСТ 55
Жизненный и творческий путь 59
Детские годы 59
Парижский период 60
Веймарский период 70
Римский и второй веймарский периоды 77

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ 80
Фортепианное творчество 84
Симфоническое творчество 125
Песни 138

РИХАРД ВАГНЕР 146
Жизненный и творческий путь 152
Детские и молодые годы 154
Дрезденский период творчества 158
Годы эмиграции 162
Снова на родине 170
Байрейт 173

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ 181
Увертюра к опере «Тангейзер» 181
Опера «Лоэнгрин» 189
Отрывки из тетралогии «Кольцо Нибелунга» 201
Увертюра к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» . . . 233

ИОГАННЕС БРАМС 239
Жизненный и творческий путь 240
Характеристика творчества и разбор произведений . . . 247
Фортепианное творчество 248
Камерные ансамбли 261
Симфоническое творчество 261
Вокальное творчество 269

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ 280
Жизненный и творческий путь 282
Детские и молодые годы. Ранние оперы 282
Оперы 50-х годов 291
Оперы 60-х годов 297
Последние оперы 300

РАЗБОР ОПЕР
«Риголетто» 310
«Травиата» 337
«Аида» 355

Приложение 379

Левик Борис Вениаминович

„МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН"

Выпуск IV

Редактор К. Соловьева

Технический редактор
Г. Александров

Корректор Е. Полякова

*

Подписано к печати 4/V-1958 г. Ш 04446
Форм. бум. 60×92¹/₁₆. Бум. л.—12,55
Печ. л.—25,1 Уч-изд. л.—24,546 (включая вклейки)
Тираж 12000 экз.
Зак. 2262
Гос. № 25246
Цена 13 р. 65 к.

17-я типография Управления
Полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза
Москва, Щипок, 18.

СПИСОК ОПЕЧАТОК

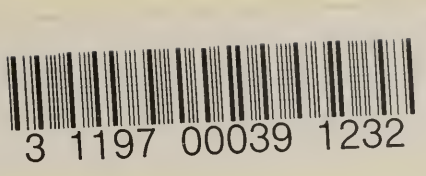
Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
173	4	искусства [2].	искусства [1]
177	22	гулом» [1].	гулом» [2].
178	6 (снизу)	(«Сумерки богов»)	(«Закат богов»)
208	Прим. 195 б	3 и 4 системы примера поменять местами	
265	1 (снизу)	содержательностью	созерцательностью

За к. 339

DATE DUE

JUN 0 7 2012

DEMCO 38-297


3 1197 00039 1232

13р. 65 к.